Biblioteca de artă

281

Biografii. Memorii. Eseuri

tehnica
tabloului



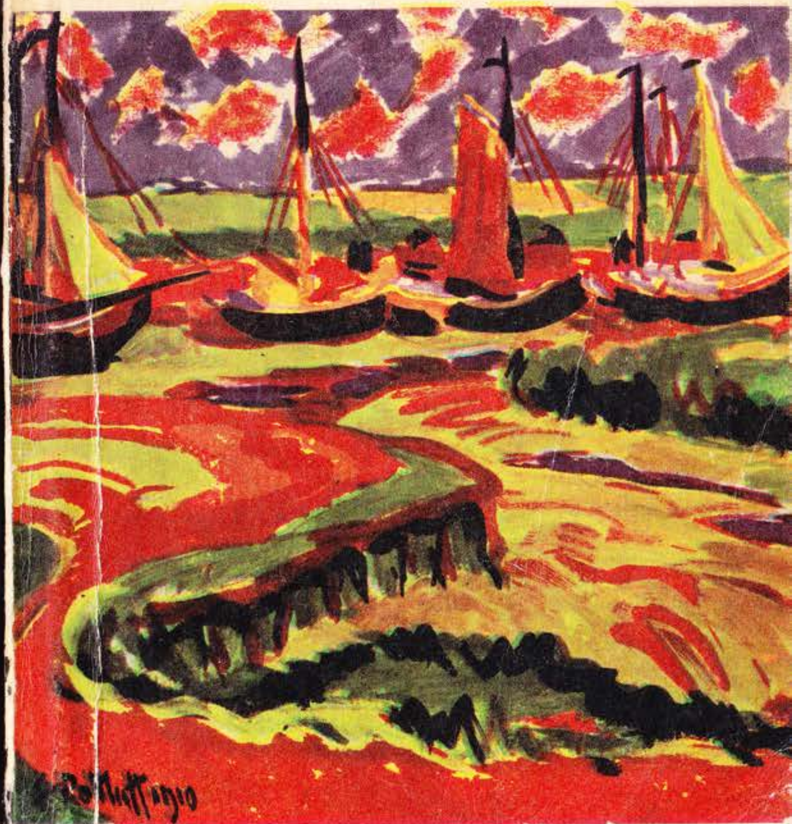
„Tehnica este slujitoarea spiritului", obişnueşte să spună autorul acestei cărţi, ilustrul chimist francez Marc Havel, reputat cercetător al tehnicilor picturale din trecut şi creator de culori bazate pe emulsii moderne.
În cazul de faţă, chimistul este dublat nu numai de un admirator al artei, ci şi (sau mai ales) de un însoţitor activ al actului creator. Plasat între necesitatea tehnică şi expresia artistică, în plin proces de naştere a operei de artă, dîndu-şi seama de limitele materialelor pe care le-au folosit creatorii în decursul vremii, Marc Havel pune la dispoziţia pictorilor o serie de cunoştinţe indispensabile pentru realizarea unor opere durabile, deschizînd, totodată, în faţa iubitorilor de frumos, căi noi spre o mai temeinică înţelegere a operei de artă.

SABIN BĂLAŞA

Lei 17,50

Marc Havel

tehnica tabloului



Editura Meridiane

Consultant tehnic
IOANA LAZAROVICI,
restaurator

MARC HAVEL
La technique du tableau

Marc Havel

tehnica tabloului

Prefață de
GÉRALD VAN DER KEMP
în românește de
NICOLAE SPINCESCU
și ȘERBAN VELESCU
Cu un cuvînt înainte de
SABIN BĂLAȘA



EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1980



Originalele desenelor din text
au fost executate de
DOMINIQUE HAVEL

Pe coperta I

KARL SCHMIDT-ROTTLUFP
Port în timpul refluxului, 1910

Pe coperta a IV-a:

Marc Havel
(fotografie)

CUVÎNT ÎNAINTE

Tehnica este slujitoarea spiritului, obișnuiește să spună autorul acestei cărți, ilustrul chimist francez Marc Havel*, reputat cercetător al tehnicilor picturale din trecut și creator de culori bazate pe emulsii moderne.

În cazul de față, chimistul este dublat nu numai de un admirator al artei, ci și (sau mai ales) de un însoțitor activ al actului creator. Plasat între necesitatea tehnică și expresia artistică, în plin proces de naștere a operei de artă, dîndu-și seama de limitele materialelor pe care le-au folosit artiștii în decursul vremii, Marc Havel

* Născut la Laval (Mayenne) la 27 iulie 1901, Marc Havel își începe activitatea în anul 1928, ca inginer chimist, la firma producătoare de culori pentru pictură „Bourgeois Ainé".

În 1935 îl întîlnește pe Jacques Maroger, pe vremea aceea șef de laborator la Muzeul Luvru; acesta îl inițiază în problemele tehnicilor pierdute ale vechilor maeștri. Apoi colaborează cu Raoul Dufy la realizarea lucrării „Zîna Electricitate". Împreună cu Pierre Jérôme, reia, în 1938, cercetările cu privire la materialele picturale dispărute, numite *mediumuri* — pe care le întrebuințau flamanzii și venețienii, reușind să determine pe mulți pictori să încerce produsele create în scopul reconstituirii acestor materiale.

În anul 1959 organizează la Pavilionul Marsan o expoziție de pictură pentru a face cunoscute foloasele pe care le prezintă pentru arta contemporană aceste

pune la dispoziția pictorilor o serie de cunoștințe indispensabile pentru realizarea unor opere de artă durabile, deschizînd, totodată, în fața iubitorilor de frumos, căi noi spre o temeinică înțelegere a operei de artă.

Valoarea teoretică și practică a cercetărilor sale în acest domeniu constă în faptul că ele răspund dorinței pictorilor de a învinge dificultățile tehnice întîlnite în procesul de materializare a viziunii lor artistice.

Marc Havel este cunoscut astăzi pentru contribuția sa la progresul tehnic al artei contemporane, la redescoperirea tehnicilor picturale ale vechilor maeștri, a acelor procedee datorită cărora tablourile acestora își mai păstrează și astăzi prospețimea. El este cunoscut și ca autor al emulsiei vinilice „Flashe“, folosită astăzi în multe țări ale lumii, inclusiv la noi, și apreciată pentru calitățile ei deosebite atît în pictura de șevalet și murală, cît și în restaurare.

Cartea sa este în primul rînd un manual, pentru că, sintetizînd rezultatele unei vaste experiențe, prezintă pe înțelesul tuturor iubitori-

---

procedee redescoperite. În același an creează o nouă materie picturală pe care o denumește „Flashe“, prima culoare tempera pe bază de emulsie vinilică. Marc Havel devine apoi consilier al societății „Couleurs Lefranc et Bourgeois“, după fuzionarea celor două grupuri. În 1959 este ales vicepreședinte al Asociației franceze a tehnicienilor din domeniul culorilor și verniurilor.

Cooptat ca membru al Comisiei consultative pentru controlul restaurării picturilor din muzeele naționale (1971) ține numeroase conferințe și publică articole referitoare la tehnica tabloului. Marc Havel este profesor la Institutul francez de restaurare a operelor de artă, unde predă cursul de tehnica tabloului, curs bazat pe lucrarea de față.

În toamna anului 1979, cu prilejul apariției celei de a doua ediții, *Tehnica tabloului* a fost distinsă cu un premiu decernat de Institutul Franței.

lor de artă materialele pictorului și modul de folosire a lor — de pildă, suporturile și prepararea lor, mediumurile de pictură, verniurile, temperele, culorile în ulei, emulsiile moderne, ca să dăm numai cîteva exemple — precum și unele aspecte ale legilor fizicii cu aplicare directă în pictură, ale psihologiei și armoniei culorilor. Totodată, prezentîndu-ne calitățile și defectele unor materiale, Marc Havel ne arată și cum se pot evita unele accidente în pictură sau cum pot fi puse în valoare, printr-o folosire corectă, unele culori materiale.

Tehnica tabloului reprezintă, în concluzie, un ghid de preț pentru cei care se ocupă de pictură: artiști profesioniști și pictori amatori, elevi și studenți în arte plastice, muzeografi, restauratori, precum și toți iubitorii de frumos.

În anul 1976, la invitația Uniunii Artiștilor Plastici, Marc Havel ne-a vizitat țara, împărtășind cu această ocazie din cunoștințele sale pictorilor români, de care îl leagă sentimente trainice de prietenie. El a vorbit despre tehnicile vechi și noi ale picturii, despre importanța lor în realizarea și durabilitatea tablourilor, arătînd că artiștii epocii noastre beneficiază de materiale pe care vechii maeștri nici nu le-au visat. „Dacă Michelangelo ar fi dispus de culorile de azi — afirmă Marc Havel — opera sa s-ar fi dublat sau triplat cantitativ.“

Întrucît mă număr printre pictorii care folosesc culorile „Flashe“ create de Marc Havel, pot să atest, din propria-mi experiență, că atît ele, cît și mediumurile flamand și venețian au contribuit în mod cert la reușita unora dintre lucrările mele.

Sînt convins că traducerea în limba română a cărții *Tehnica tabloului* de Marc Havel constituie un autentic act de cultură, în sprijinul celor preocupați să confere operei de artă o strălucire și o durabilitate sporite, pentru ca pictura epocii noastre să contribuie cît mai eficient și trainic la modelarea gîndirii și sensibilității omului nou.

SABIN BĂLAȘA

PREFAȚĂ

Marc Havel mi-a cerut să scriu o prefață la lucrarea sa. Aș fi putut accepta fie și numai pentru prietenia care ne leagă, dar, în afara ei, nutresc o asemenea stimă față de cercetările lui, încît i-am acceptat propunerea cu o plăcere cu atît mai mare.

Un chimist interesat de pictură

Pe vremea cînd am intrat la Versailles, imediat după război, l-am cunoscut acolo pe marele restaurator al Muzeelor Naționale, Pierre Paulet, care fusese chemat de Charles Mauricheau-Beaupré în timpul ocupației (germane, n. tr.) pentru a îngriji la fața locului tablourile Muzeului de istorie din Versailles. Cum problemele restaurării și tehnicii picturii m-au interesat întotdeauna, am purtat cu el discuții foarte folositoare; și prin intermediul lui, am intrat în contact cu Marc Havel, care mi-a vorbit timp de douăzeci de ani, zi de zi, s-ar putea spune, despre cercetările și descoperirile lui.

Iată astăzi rezultatul acestor cercetări, și cu siguranță putem spune că ne aflăm în fața uneia dintre cele mai importante lucrări care au apărut vreodată despre tehnicile picturii.

Marc Havel și-a dat seama că nu poți picta bine, dacă nu ești perfect stăpîn pe tehnica de lucru. Această constatare pare banală, dar uitarea tehnicii

9 *i-a costat foarte scump pe pictorii din secolele*

XVIII, XIX și XX, și a trebuit să vină un chimist interesat de pictură pentru a deschide porțile spre un viitor pe care l-au prezis toți pictorii care s-au preocupat de aspectele tehnicii picturii din Evul mediu pînă în zilele noastre, dar care nu îndrăzneau să spere în posibilitatea încadrării acestor tehnici în reguli științifice.

Într-adevăr, datorită descoperirilor din domeniul materialelor plastice au putut fi produse emulsiile moderne. Am intrat într-o eră nouă în care tehnica picturii aduce artistului importante avantaje, imediate și durabile. Este curios, dealtfel, să constatăm că în prezent, cînd pictura, cu sau fără voia noastră, s-a întors la punctul ei de plecare, negînd cu bună știință orice experiență a secolelor trecute, asistăm totodată și în mod contradictoriu — grație cercetărilor de genul celor ale lui Marc Havel — la o renaștere extraordinară a tehnicilor care (desigur, teoretic), ar putea permite unui artist de geniu să egaleze operele unor Van Eyck, da Vinci sau Rubens.

Partea de meșteșug

Dispunem în prezent de mijloace pe care pictorii pasionați de profesia lor le-au căutat cu îndîrjire. Ei ar putea acum să conceapă și să realizeze capodopere durabile.

În consecință, această lucrare este de cea mai mare importanță, și toți artiștii demni de acest nume ar trebui să o cerceteze ca pe o carte de căpătîi, înainte de a se așeza în fața șevaletului. Fără îndoială că, în creația artistică, există o parte de meșteșug, ce trebuie cunoscută la perfecție, pentru ca după aceea să putem lucra din instinct. Dacă un artist nu știe să-și decateze singur o pînză, să o prepare, dacă nu cunoaște secretul compoziției, al preparării cleiurilor și emulsiilor, dacă ignoră toate posibilitățile culorilor ce i se propun, niciodată nu va putea trage foloase de pe urma aptitudinilor sale, pentru a-și exprima liber concepțiile asupra formelor și culorilor.

Raoul Dufy mi-a relatat că îl sfătuise cîndva pe Matisse, care, pe atunci, picta în laviu de esență, să încerce mediumul „Maroger" și că Matisse i-ar fi răspuns: „Mă plictisești cu tehnicile astea noi! Pictura este și așa destul de dificilă". Ei bine, Matisse se înșela, iar eu sînt convins că dacă s-ar fi preocupat mai mult de problemele tehnicii și de meșteșugul propriu-zis, ar fi ajuns să-și exprime mult mai bine geniul, fără a mai pune la socoteală conservarea operelor sale în secolele viitoare.

Slujitoare a spiritului

Trebuie, deci, ca artiștii de astăzi să nu mai disprețuiască tehnica, pentru că acum există o carte ca aceasta, pe care oricine o poate studia cu mult folos. Vă asigur că, după lectura ei, un artist cu o activitate de cincisprezece ani, cunoscînd, datorită lui Anquetin, Maroger, Pierre Paulet și, în fine, lui Marc Havel, secretele unei bune tehnici, va cîștiga douăzeci și cinci de ani față de contemporanii săi, pentru că i-ar fi imposibil să le descopere singur, fără mii de încercări neizbutite.

Mai apreciez la această lucrare și faptul că nu se încarcă prea mult cu termeni de estetică, așa cum fac acei critici de artă care folosesc expresii esoterice neavînd decît foarte puține legături cu tabloul care, cum spune Marc Havel, este făcut înainte de toate pentru a fi privit. Acesta, după cum afirmă în continuare autorul citat, are nevoie de lumină care să-l pună în valoare și de ochi care să-l privească. În funcție de acești doi factori trebuie judecat și înțeles un tablou. Dacă acest mecanism optic este bine armonizat, pornind de la senzație se poate ajunge la o satisfacție de ordin filosofic; dar senzația este esențială, și aș dori să văd întotdeauna critica pornind de aici pentru a trage concluzii de ordin estetic și nu urmărind un proces pur intelectual care nu va explica niciodată un tablou. Trebuie să fim pe deplin convinși că tehnica, în pictură, este într-adevăr slujitoarea spiritului. Marc Havel spune acest lucru în cartea sa, dar eu îl repet, pentru că este convingerea mea profundă.

Tehnica picturii s-a pierdut din păcate în cursul secolului al XVIII-lea. Cînd atelierele de pictură au ajuns pe mîna unor indivizi care refuzau să-și dezvăluie secretele sau să le transmită cuiva, s-a ajuns, în secolul al XIX-lea, la o situație jalnică: pictori geniali ce ignorau absolut tot ce ținea de tehnica picturală. În prezent, tablourile lor — vă vorbesc în cunoștință de cauză — ajung la noi mai deteriorate decît operele lui Van Eyck, Memling sau Dürer; fără a mai vorbi de Prud'hon și Delacroix, lucrările cîtor impresioniști au trebuit deja să fie dublate (rantoalate), deși au abia o sută de ani de existență! Admirabila expoziție Delacroix, care a putut fi văzută la Luvru acum cîțiva ani, demonstra talentul unui geniu trădat de lipsa tehnicii; doar cîteva tablouri mici, executate spontan, fără reluări, mai păstrau ceva din strălucirea lor inițială; cea a marilor sale pînze n-a rezistat însă timpului.

Ei bine, aceste tehnici uitate au determinat, datorită cercetărilor lui Maroger, Anquetin, Paulet, apoi ale lui Marc Havel, scrierea acestei lucrări care mi se pare fundamentală, ea oferindu-ne cu generozitate concluziile cercetărilor efectuate de șaptezeci de ani încoace de către oameni care au renunțat de bună voie la creația artistică pentru a redescoperi tehnicile vechi și a reconstitui în mod științific metodele cu ajutorul cărora un tablou poate fi pictat cu relativă ușurință și poate străbate secolele fără a se degrada.

Unele secrete pierdute ale picturii vechilor maeștri sînt în prezent descifrate; ele sînt chiar substanțial îmbunătățite prin descoperirile secolului XX în domeniul chimiei, și, în prezent, oricare artist, cît de cît informat, poate să întindă cu cea mai mare ușurință, pe un suport stabil, culori strălucitoare, ductile, transparente, de a căror rezistență în timp să fie sigur.

Tablourile de azi nu mai sînt pictate doar pentru triste săli de muzeu; ele au menirea să încînte nu numai ochii amatorilor de artă, ci și ai mulțimilor, în locuințe, pe pereții imobilelor, în clădirile publice. Spre deosebire de pînzele lui Dufy, ele nu ne vor mai obliga, la fiecare treizeci de ani, să le îngrijim, să

le restaurăm, să le repictăm. Orice este posibil în prezent; în sfîrșit, pictorului de geniu i-a fost întinsă o mînă cinstită și pot afirma, în concluzie, că nu prea cunosc altă lucrare care să-l poată sluji mai bine pe artist.

GÉRALD VAN DER KEMP
Membru al Institutului Franței,
Inspector general al Muzeelor Franței,
Conservator șef al Muzeelor Versailles și Trianon

SOȚIEI MELE
CELOR CE VOR CONTINUA ACESTI
CERCETĂRI, PENTRU A DETERMIN
MATERIA SĂ SLUJEASCĂ SPIRITU

Marc Hav

INTRODUCERE

> *„În artă, nimic din ceea ce este bine făcut nu este întîmplător ; nu cunosc nici un caz în care o lucrare să fi reușit altfel decît datorită previziunii și științei artistului."*
>
> *PLUTARH*

Tehnica picturii este ansamblul de principii și reguli privind mijloacele cu ajutorul cărora se exprimă gîndirea estetică. Impersonală, opusă acesteia, își oferă tuturor bogățiile, fără ca cineva să se poată sustrage disciplinelor sale, pentru că ea nu este talent, ci instrumentul acestuia. A-i cunoaște modalitățile suple sau viguroase, subtile sau sonore, înseamnă a dispune de o orchestră ; a-i respecta cerințele de ordin material înseamnă a asigura perenitate operei, ferind-o de alterările unei îmbătrîniri timpurii.

Considerat ca parte umilă a artei, „meșteșugul", atît de respectat odinioară, a fost dat uitării, cu timpul, în mod imprudent. În prezent, mulți se întorc la el, înțelegînd insuficiența experiențelor izolate, a „pornirii de la zero" ca Robinson pe insula sa și a micilor rețete luate de

ici, de colo, al căror efect strălucitor are consecinţe triste. Aceasta pentru că epoca noastră, eliberată de unele particularisme, ştie să adune cunoştinţele în folosul tuturor. Ea regăseşte, în acest sens, spiritul de echipă al marilor ateliere de altădată. Limitîndu-ne la epoca noastră, ne gîndim la trecut pentru a ne ghida cercetările. Vom încerca totodată să ne folosim de revelaţiile pe care ni le oferă cuceririle ştiinţifice şi resursele tradiţionale, acumulate de un empirism care ştia să vadă şi să raţioneze.

Elaborarea unui tablou, din punct de vedere material, apelează la diferite componente. Acestea intră în joc unele cu altele prin fenomene fizico-chimice.

În legătură cu aceasta ne vom limita la recunoaşterea efectelor. Studiul lor teoretic ar îngreuna textul nostru, fără nici un folos pentru pictor. El umple, dealtfel, biblioteci întregi. Este uşor pentru oricine să-şi procure lucrările foarte bune, scrise de specialişti, despre compoziţia, fabricarea şi caracteristicile produselor de bază.

Astăzi nu mai este necesar nici măcar să se dea, cum se făcea odinioară, lista diverselor culori, să se indice pentru fiecare compoziţia chimică, proprietăţile, cum ar fi comportamentul la lumină sau compatibilităţile la amestec. Toate acestea se află deja la dispoziţia pictorului, pentru că furnizorul său i-a remis cataloage de nuanţe şi note documentare. Artistul poate să aibă încredere în ele, deoarece fabricantul ştie că afirmaţiile, ca şi produsele sale, vor fi apreciate după efect; dacă vrea să-şi păstreze renumele, el trebuie să fie de o obiectivitate ştiinţifică. Adăugăm faptul că prin înţelegeri internaţionale se tinde spre unificarea

denumirilor care duceau pînă acum la confuzii şi spre stabilirea, în comun, a unor metode riguroase de apreciere.

Vom insista, în schimb, asupra a două elemente materiale, subjectilul şi liantul, pentru că au un rol esenţial în executarea, efectul şi conservarea tabloului.

Nu ne vom opri aici. Un tablou este făcut pentru a fi văzut. El este un adevărat mecanism optic: tabloul nu prinde viaţă decît în măsura în care există lumină care să-l lumineze şi ochi care să-l privească. Ceea ce percepem noi depinde de interacţiunea acestor trei factori. Trebuie să cunoaştem influenţa fiecăruia în funcţie de caracteristicile sale.

Pentru partea care face din noi fiinţe vii din carne, alcătuite ca atare, această senzaţie are efecte fiziologice comune tuturor, prin urmare supuse unor legi generale. Aceasta ne va conduce la armonia culorilor, domeniu supus anumitor reguli, dar divers, din care artistul va putea să aleagă. Tehnica trebuie în fond să compileze tot ceea ce este determinat şi reproductibil. Slujitoare a spiritului, ea îi pregăteşte astfel mijloacele de expresie, stabileşte întrebuinţarea lor pentru a face din ele instrumentul fidel de comunicare a gîndirii sale.

Trebuie multă naivitate sau înfumurare (ele se însoţesc adesea) pentru a aborda un subiect ca acesta. Aş putea să mă apăr cu exemplul lui J. F. Mérimée. El şi-a încheiat studiul *Despre pictura în ulei* printr-o expunere asupra armoniei, arătîndu-se astfel, o dată mai mult, un precursor. Mi-aş însuşi cu plăcere această frază din prefaţa sa: „Dacă nu am atins scopul pe care mi l-am propus, cel puţin îl voi fi semnalat. Voi fi trasat

astfel un drum util, pe care alții vor putea înainta cu mai mult succes."

Conștiința acestei necesități, cunoașterea bunelor mele intenții, dacă nu a reușitei mele, mi-au atras bunăvoința lui G. Van der Kemp. El mă îndemnase deja să scriu despre armonia culorilor; iată de ce a fost cu totul justificat demersul meu de a-i solicita o prefață. Opera sa are pentru mine valoare de exemplu și de simbol. Cu echipa pe care o animă, împărtășind aceeași pasiune pentru culmile tehnicilor artistice din țara noastră, el face ca din nou Versailles-ul să ne ofere o mare lecție: frumusețea ansamblului se naște din convergența reușitelor tuturor detaliilor.

În rest, povestea acestei cărți este simplă; ea ține de încrederea pe care o transmite prietenia. Georges Cheyssial îmi ceruse cîteva articole pentru revista *Artistes Français*. Jean Chabanon în *Le Peintre*, Georges Raynaud în *Bulletin du Comité national pour l'éducation artistique* au reprodus aceste articole. Difuzarea lor a sporit astfel și a suscitat un interes pe care nici nu îndrăzneam să-l sper. Stimulat de cei care-mi împărtășeau preocupările, încurajat de F. H. Lem și Xavier de Langlais, am hotărît să adun aici aceste expuneri. Le-am revăzut și completat cît am putut mai bine, lăsînd, din păcate, ici și colo, unele ambiguități, contradicții și, ceea ce este și mai grav, fiind mai greu de descoperit, și unele erori.

Totodată, mulți m-au ajutat. Unii își vor regăsi în text numele și propriile lor idei. Alții au binevoit să-l completeze printr-o expunere originală.

Tuturor le datorez o profundă recunoștință și-i rog să considere această carte o muncă de echipă, cum a fost și cea pentru realizarea unor materiale de pictură, primite în mod favorabil. Norocul meu a constat întotdeauna în faptul că am beneficiat de întîlniri fericite cum sînt cele din perioada mea de început, cu Jacques Maroger, Pierre Jérôme, Pierre Paulet, Camille Versini, Guillaume Janneau. Norocul meu astăzi constă în primirea atîtor dovezi de înțelegere, de colaborare, a atîtor idei, sfaturi și, înainte de toate, a atîtor semne de prietenie. În sfîrșit, nimic n-ar fi reușit fără înțelegerea pe care o instituție, credincioasă vocației sale, a manifestat-o față de aceste cercetări, în aparență puțin lucrative.

Nădăjduiesc, așadar că prin cartea mea îl voi putea sluji pe cititor, acest prieten necunoscut...

Avertisment

Pentru claritatea explicaţiilor tehnice comentate prin exemplificări, cîteva produse au fost citate sub denumirea lor comercială.

Astăzi diversitatea şi complexitatea elementelor componente sînt atît de mari, în special în domeniul polimerilor, încît nu ar fi corect să ne limităm la generalităţi prea restrictive.

Ţinem să subliniem că aceste denumiri comerciale nu sînt date decît cu titlu indicativ, pentru exemple bine determinate.

Specialiştii în domeniul articolelor de pictură sînt perfect calificaţi pentru a-l lămuri pe cititor asupra ansamblului produselor propuse, în funcţie de anumite căutări în domeniul picturii.

Totuşi, unele produse în aparenţă echivalente pot să se comporte diferit în timpul pictării. De aici precizarea autorului, pentru a evita ca o substituire nepotrivită să ducă la eşec.

M.H.

Textele plasate în paranteze drepte [ ] reprezintă completări introduse de autor în ediţia a II-a (1979) a lucrării (N.r.r.)

SUBJECTILUL

„Cînd vă voi vorbi despre atenţia pe care trebuie să o acordăm alegerii corecte a pînzelor aţi putea crede că ea nu are prea mare importanţă dar v-aţi înşela. Tot ceea ce se referă la conservarea lucrărilor de artă trebuie să ne preocupe în mod serios, şi e necesar să simţiţi în ce măsură alegerea corectă a pînzelor pe care le folosiţi trebuie să contribuie la aceasta. În această privinţă, sîntem foarte neglijenţi faţă de noi înşine"

JEAN BAPTISTE CUDRY [1]).

Un tablou ia naştere şi trăieşte pe un suport preparat (panou, pînză etc.), pe care îl numim subjectil. Terenul, fundaţia unui edificiu au o importanţă de netăgăduit pentru clădire, pentru trăinicia ei. Tot astfel, subjectilul, prin natura sa, prin textură, mod de preparare, grad de absorbţie determină modul de pictare a tabloului, aspectul final şi, totodată conservarea [2].

[1] Jean Baptiste Oudry, *Discours sur la pratique de peindre*, rostit la Academia Regală de Pictură şi Sculptură (2 decembrie 1752?) (Manuscris 205 — Biblioteca Artelor Frumoase).

[2] Iată de ce cel mai vechi dintre organismele specializate ale Consiliului Internaţional al Muzeelor, Comisia ICOM pentru tratamentul picturilor (1948) studiază cu

Calitatea primordială a unui subjectil este stabilitatea. Ce s-ar întîmpla dacă fundațiile unei case s-ar dilata și s-ar contracta neîncetat? Or, chiar acesta este pericolul care amenință tabloul. El obosește și se degradează cu atît mai mult cu cît substanța stratului pictural, mai ales cea pe bază de ulei, își pierde, cu timpul, aderența și supletea. Ea nu se mai poate adapta, cu elasticitate, deformărilor subjectilului. Trebuie să procedăm astfel cu multă grijă, încît aceste deformări să fie cît mai reduse cu putință.

Întrucît lucrări executate de aceeași mînă prezintă o stare de conservare foarte diferită atunci cînd alegerea suportului și prepararea lui diferă, trebuie să examinăm ambele probleme.

Suporturile

SUPORTURILE RIGIDE

Făcînd abstracție de zid și de folosirea relativ restrînsă a plăcilor de cupru, sticlă etc., este vorba, în primul rînd, de lemn sau, în zilele noastre, de produsele artificiale derivînd din acesta (cum ar fi placajul) sau înrudite cu el (cazul produselor obținute prin procedeul aglomerării, de la carton pînă la Isorel*.

Suporturile rigide diferă de cele suple prin grosimea lor mai mare. Acestea sînt cele mai puțin manevrabile și cele mai grele — marele tablou din Anvers al lui Rubens cîntărește peste o tonă, dar este considerat printre cele mai sigure, riscurile de deformare fiind eliminate.

---

atenție această problemă. Lucrările sale apar în revista *Museum*, publicată de UNESCO: *Supports en bois*, în *Museum* vol. VIII (1955, nr. 3), *Supports en toile*, în *Museum*, vol. XIII (1960, nr. 3); *Les Préparations des Peintures*, vol. XXI (1968, nr. 4).

* Denumire comercială a unui gen de panou (n. tr.)

Dacă anumite materiale, cum este cartonul, sînt friabile, dacă unele metale cum este cuprul [3] au inconvenientul de a se dilata mult la căldură, lemnul și-a dovedit calitățile. Îmbătrînirea tinde să-l contracte, ceea ce pentru pictură reprezintă un rău mai mic decît fenomenul de extensie. Măsurile preventive sînt, dealtfel, eficace și cunoscute în mod tradițional [4].

Odinioară, pentru confecționarea fie a panourilor, fie a planșelor asamblate, lemnul nu era prelucrat decît după mult timp de la tăiere. Se evita deformarea cu ajutorul parchetajului și tăind arborele nu în felii paralele, ci urmînd razele care pornesc din inima lui. Așa-numitul *tavolo* italian era gros și consta dintr-un lemn de esență moale cu textură omogenă (tei, magnolier american, sicomor). Pictorii flamanzi foloseau panouri subțiri și din lemn de esență tare, dar spălate de sevele lor solubile și devenite inerte și poroase prin ținerea la apă ani de zile, așa cum se mai practică încă și astăzi în unele țări nordice.

Să notăm că unele conifere (pinul, bradul, zada etc.) au provocat adesea accidente locale din cauza pungilor de rășină. Odinioară, carii și anumite ciuperci reprezentau un adevărat pericol. Astăzi dispunem de un arsenal eficace de produse nevolatile și stabile împotriva lor, deci cu acțiune

---

[3] Oxidarea influențează aderența pe placa de cupru pentru care „nu avem de făcut altă pregătire decît să tăiem în două un cățel de usturoi și să frecăm cu el suprafața de cupru pe care vrem să pictăm" (J. E. Corneille, 1684).
F. H. Lem, amintind că unele picturi de Goya au fost executate pe foi de tablă, califică excelenta comportare a acesteia drept „un fel de tur de forță tehnic, devreme ce se cunosc dificultățile și pericolele care apar atunci cînd pictăm pe un suport metalic".

[4] Lemnul „joacă" sau „lucrează" numai în sensul lățimii. În unele cazuri, aceste variații ating zece procente dar se pot reduce prin alegerea esenței, a locului de creștere (la marginea sau în mijlocul pădurii) și, în sfîrșit, prin tratare după tăiere (Guillaume Janneau). În plus, este mai ușor de protejat decît pînza împotriva efectelor variațiilor de umiditate. El poate fi nu numai impregnat, ci și contra-placat sau parchetat. Astăzi se folosesc armături metalice cu glisare controlată.

permanentă cu care putem să impregnăm spatele și laturile panourilor care, în afară de aceasta, vor fi protejate și cu un verni de tip „marină" sau „de exterior"[5]. Este o precauție necesară.

Etuvarea, eliminînd riscurile contracției prin uscare ulterioară, precede procesul de fabricare a placajelor de bună calitate. Încrucișarea foilor respective echivalează cu un parchetaj. Ele constituie (mai ales șipcuirea) un excelent suport cu condiția ca cleiul să reziste la umezeală, să nu devină friabil prin îmbătrînire și, în sfîrșit, să nu permită migrarea spre pictura propriu-zisă a unor elemente componente nedorite (fenoli sau altele). Trebuie deci să alegem cu grijă suportul deoarece soluția este găsită, dar nu întotdeauna aplicată[6]. Ca și pentru Isorel, ne vom interesa mai ales de așa-numitele calități „marine".

Tablouri celebre executate pe lemn au avut de suferit ca urmare a transferării (transpunerii) lor ulterioare pe pînză; se poate lesne ghici rolul supărător jucat de extensia acestui suport. Astăzi, dimpotrivă, se obțin rezultate excelente în restaurarea unei picturi pe pînză deteriorate, prin transferarea ei pe un panou de tip placaj al cărui spate se îmbracă cu o pînză nouă. Această îmbrăcare, fără contact direct cu pictura, compensează tracțiunea pe lemn și, în afară de aceasta, amintește pe ce fel de suport a fost executat tabloul.

În America mai ales, artiștii caută din ce în ce mai mult suporturile rigide. În Franța, tabloul

---

[5] Multe lucrări executate pe lemn erau, într-adevăr, pictate odinioară pe ambele fețe, ceea ce le-a și protejat. Pe de altă parte, lemnul a „jucat" doar puțin atîta timp cît a stat în biserici, unde umiditatea este aproape constantă. În atmosfera uscată a clădirilor noastre supraîncălzite au apărut unele accidente: crăpături largi pe care o restaurare îndemînatecă reușește să le reducă.

[6] Menționăm lucrările promițătoare ale Centrului de Studii Nucleare de la Saclay și de la Grenoble. „Lemnul impregnat cu o rășină polimerizată, apoi iradiat cu raze gama, își păstrează aspectul, dar rezistența sa sporește (stabilitate dimensională riguroasă, insensibilitate la apă). Nu mai putrezește și nu mai este atacat de microorganisme" (R. Blanc). Acestea sînt tocmai calitățile pe care le căutăm.

se numește „pînză", ceea ce reflectă opinia comună. Anumiți pictori, pasionați de tehnică, fac totuși excepție. Să-mi fie permis, pentru a nu indica artiști în viață, să dau aici ca exemplu pe Raoul Dufy. Cei șase sute de metri pătrați ai tabloului său intitulat „Zîna Electricitate" sînt pictați pe panouri de placaj juxtapuse. Vizitatorii Muzeului de Artă modernă din Paris cunosc buna lui stare de conservare.

SUPORTURI FLEXIBILE

Cu toate acestea, pînza este suportul cel mai folosit nu numai în epoca noastră și aceasta din numeroase motive: oferă marilor lucrări suprafețe întinse, este ușoară, poate fi rulată pentru transport, în sfîrșit — ceea ce apreciază mulți — contactul deosebit pe care-l oferă pensulei, precum și aspectul datorat grenului.

În aparență, am putea-o considera drept un suport rigid, din moment ce, atît în timpul pictării, cît și în expoziție, trebuie să se prezinte întinsă pe șasiu. La început, ea este întinsă în așa fel încît o lovitură o face să răsune ca o tobă. Dar această stare durează puțin și drama începe. Din diverse motive, tensiunea scade, marcînd alternanțe. Destinderea este un fenomen parțial reversibil. Țesătura manifestă uneori tendința de a se întinde, alteori de a se strînge. Încetarea stării plane, apariția cutelor care amintesc faldurile unui drapel marchează o creștere a suprafeței. Or, straturile pictate, întărite cu trecerea timpului, rînd pe rînd întinse, apoi contractate de aceste schimbări, se comportă ca gheața în timpul dezghețului; fie se comprimă formînd încrețituri, fie se fisurează în fragmente care se distanțează între ele.

În secolul al XVIII-lea s-a crezut că este posibilă evitarea degradărilor prin modificarea șasiurilor. Vechile șasiuri ale căror colțuri erau consolidate prin pene fixe, se înlocuiau, lucru care se practică încă și astăzi, cu alte șasiuri ale căror

laturi se pot distanța cu ajutorul unor chei (pene n.tr.). După cum remarcă Van den Bergh [7], reluînd un vechi joc de cuvinte, „aceasta nu însemna descoperirea cheii misterului". Restauratorii, înapoind un tablou clientului lor, au grijă să spună: „Mai ales să nu vă atingeți de pene". Acestea acționează întinzînd suprafața pînzei care, din această cauză, este mai mare decît în timpul pictării. Deci înainte de pictare folosirea lor s-ar putea justifica, pentru a se evita deplasarea pînzei prinsă în cuie pe șasiu. Folosirea ulterioară ar provoca crăpăturile în diagonală studiate de R. Blanc [8].

Pentru a găsi un remediu real, trebuie cunoscute cauzele răului. Ele sînt în două feluri, una tehnică: procedeele privind filatura și țeserea, alta fizică: influența umidității asupra fibrelor textile. Destinderea provocată de prima cauză este permanentă. Cea provocată de a doua cauză este reversibilă; ea crește sau scade în funcție de starea atmosferei.

DEFORMAREA PERMANENTĂ

O țesătură este făcută din fire. Se știe că atunci cînd firele sînt continui, ca cele de păianjen, sau ca ale viermelui de mătase, ale pînzei metalice sau ale unor țesături artificiale o simplă tracțiune este suficientă pentru a le lungi. La aceasta se adaugă, pentru firele vegetale, influența structurii lor discontinue, rezultat al torsionării fibrelor independente care glisează unele pe altele la întindere atîta timp cît nu sînt fixate.

[7] *La durée et la conservation des peintures* (*Gazette des Beaux-Arts*, septembrie 1933).

[De la apariția primei noastre ediții, a apărut în 1976, la Office du Livre, o lucrare importantă, *Restauration des peintures de chevalet* de domnișoara Gilberte Emile Mâle, conservator șef la Luvru, în colaborare cu domnișoara S. Bergeon de la atelierul de restaurare. Pentru lemn, cf. pag. 13 și următoarele].

[8] R. Blanc, conservator al Muzeului din Mans: *Au-delà de l'Image*.

În plus, țeserea împletește firele fără a le întinde cu adevărat. Ghicim cauza atunci cînd privim schema unui război de țesut. Suveica nu este lansată decît cu o forță redusă și urzeala trebuie să aibă libertatea de a urca și coborî. Firele se încrucișează formînd nu linii drepte, ci ondulații mai mult sau mai puțin accentuate. Iată de ce tracțiunea deformează o pînză, chiar dacă aceasta este țesută cu un material inert ca firul de sticlă [9].

Unele tehnici de fabricare a țesăturilor artificiale permit sudarea fiecărui ochi. Fără îndoială că acest lucru ar reprezenta pentru noi un mare progres. Așteptîndu-l, dacă se folosesc produsele tradiționale, este indispensabil ca înaintea oricărei operații de preparare, să se aducă pînza la întinderea ei maximă permanentă. Pentru aceasta trebuie să rămînem credincioși procedeului clasic: întinderea cu cleștele, urmată de fixarea provizorie în cuie pe șasiul pe care urmează să grunduim.

Cel mai bun exemplu al acestei practici ne-a fost dat de restauratorii care, pentru dublare, ca și pentru transfer, trebuie să reducă la minimum destinderea ulterioară a noilor țesături.

Aceasta este întinsă forțat cu cleștele pe un șasiu solid, menținîndu-se întinderea obținută prin fixarea progresivă în cuie. În această stare ea este spălată, apoi uscată. Umezirea sporește tracțiunea. Uneori, pentru a obține o întindere și mai mare, se așază montajul în poziție orizontală și se sare pe el cu picioarele; fibrele și firele sînt întinse. După uscare, suprafața a crescut, țesătura s-a destins și flutură pe șasiu. Se scot cuiele, se întinde din nou și se repetă seria operațiunilor pînă cînd pînza nu mai cedează de loc [10].

[9] Unele procedee de țesere atenuează deformările. Astfel pînzele cu motive în zigzag folosite adeseori de Veronese, „lucrează", în maniera unei bolți sau a pavajelor în arc de cerc de pe străzile noastre.

[10] Acesta este inversul spălatului „liber", adică fără întindere, practicat, printre altele, pentru cearșafurile de pat, procedeu care reduce țesătura la cele mai mici dimensiuni posibile. El face ca țesătura să nu mai poată intra la apă.

Ne vom da seama de necesitatea acestei operații dacă ne gîndim că ea determină în mod curent o elongație de la 5 la 10%.

Spălarea se face adeseori cu apă caldă și cu săpun. Ea se numește decatare (dezapretare) și prezintă avantajul că debarasează pînza de produsele nedorite. Acestea provin, în parte, de la fibra textilă, dar mai ales de la adaosurile folosite în filatură și în țesătorie pentru ușurarea muncii. Este vorba, în special, de cleiurile vegetale al căror rol în fabricație este menționat în micul dicționar pe care îl are fiecare dintre noi, deși unii țesători se arată destul de discreți asupra acestei prezențe. Aceste produse sînt incompatibile însă cu cleiurile noastre, în special cu cleiul din piele a cărui legătură intimă cu materialul textil o împiedică. Fiind sensibile la umezeală, ele sînt greu de dizolvat din nou. Eliminarea lor necesită o spălare serioasă, cu apă fierbinte.

O decatare mediocră provoacă numeroase accidente, atribuite de obicei preparației. Iată de ce chiar și cele mai categorice afirmații ale țesătorilor trebuie controlate, asigurîndu-ne, în laborator, că o nouă spălare a țesăturii nu provoacă decît o mică pierdere de greutate. O asemenea neîncredere va părea exagerată și fără precedent. O întîlnim totuși chiar și în perioada micului artizanat.

Iată un exemplu care datează din 1752:

„... un mare cusur este acela pe care li-l transmite (pînzelor, n.tr.) apretul aplicat în procesul de fabricație. Dacă nu avem grijă să scoatem acest apret printr-o spălare temeinică (și la aceasta ne gîndim arareori), ele se încrețesc chiar la mult timp după ce tabloul a fost pictat și mai ales cînd umiditatea locului unde se află expus a avut timp să-l atace prin spate, producîndu-i pe alocuri umflături, ceea ce creează un efect cu totul neplăcut și iremediabil. Acest lucru trebuie să-l avem în vedere în primul rînd, ceea ce nu este nici dificil, nici costisitor. În astfel de probleme

totul este să te informezi și să vezi dacă informațiile te-au slujit cu precizie". (J. B. Oudry)[11].

DEFORMAREA REVERSIBILĂ

Toată lumea știe că un material textil absoarbe mai mult sau mai puțin apa, în funcție de substanța sa. Astfel, pentru a șterge sau a usca ceva, bumbacul este mai potrivit decît nailonul.

Marinarii acționează asupra tensiunii unui odgon udîndu-l cu apă; cu ajutorul acestui procedeu s-a putut asigura ridicarea obeliscului din Piața Concorde din Paris.

O țesătură expusă la aer cîștigă sau pierde umezeală. Cantitatea pe care o reține depinde, în orice clipă, de ceea ce numim „starea higrometrică" a atmosferei care, la aceeași temperatură, poate să conțină mai mulți sau mai puțini vapori de apă (obișnuim să spunem „un frig uscat", „o căldură umedă" sau invers).

Aceste schimbări fac să varieze lungimea firelor, prin urmare, suprafața țesăturii. Pentru evitarea lor [12], în muzee se pun higrometre care acționează, la nevoie, instalația de umidificare a aerului.

Pentru multe țesături, destinderea nu atinge punctul maxim în condiții extreme de uscăciune sau de umiditate, ci într-un punct intermediar. Precizăm, după aprecierea Comisiei pentru problemele inului din Franța, că o pînză de in atinge suprafața sa maximă cînd gradul higrometric este de 65% la o temperatură de 20° Celsius. Este punctul în care fenomenul numit „drapel" ajunge la maximum și, în consecință, cel mai potrivit pentru montarea pe șasiuri a pînzelor de tablouri. Acestea s-ar încreți imediat dacă operațiunea ar fi făcută într-o încăpere prea uscată sau prea umedă.

---

[11] J. B. Oudry, *Discours sur la pratique de peindre.*
[12] În același scop, chimistul german W. Ostwald propunea să se lipească foițe de cositor pe spatele pînzei.

Inul[13] este materialul textil cel mai absorbant, dar și cel mai puțin supus alungirii. Este de secole cel mai folosit cu tot interesul acordat, în anumite cazuri, cînepei (Italia) sau, cu unele discuții, iutei. Cît despre bumbac, a cărui folosire se explică prin prețul său scăzut, trebuie știut că el provoacă foarte repede unele cracluri caracteristice care se propagă în paralel cu firele.

Să examinăm prepararea inului, ca să vedem cum putem diminua această sensibilitate la umiditate.

Fuiorul de in, separat de partea lemnoasă prin melițare, provine dintr-o materie vie și este, din această cauză, foarte complex. El este format din fibrile elementare care au rămas legate între ele printr-o fracțiune a substanțelor aglutinante naturale, păstrată cu bună știință. Or, acestea sînt felurite și, mai mult sau mai puțin, sensibile la apă.

Prima fază a tratamentului a fost topirea. Aceasta este o fermentație care, pentru a dezagrega fibrele, atacă într-o măsură limitată masa de substanțe aglutinante, conținută inițial în plantă. Ceea ce rămîne din aceasta este necesar pentru rezistența firului. Realizată în mod empiric după experiența tradiției sau controlată în mod științific, operația este o selectare prin distrugere. Rezultatul final — inclusiv rezistența și comportamentul la umezeală — va depinde în mare măsură de ceea ce va fi eliminat sau păstrat.

Din motive economice, vechiul sistem de topire în apă, atît de cunoscut, în care mănunchiurile de in erau scufundate în bălți, a încetat de a mai fi practicat. El a fost înlocuit de topirea la aer, procedeu care ne dă pînzele actuale, nu de culoare bej, ci de un gri verzui. Fără să apărăm prea mult trecutul, care a cunoscut dificultățile pe care le cunoaștem și noi în privința comportamentului materialului, precizăm că noua metodă nici măcar n-a fost pe deplin acceptată de țesători. Au fost făcute, așadar, cercetări serioase. Ele înlocuiesc

[13] C. Jacques Lourd, *Le Lin et l'Industrie linière*. (Que sais-je? nr. 1108).

topirea cu degomarea chimică. Nu ne vom exprima opțiunea. Pentru noi rezultatul este cel care contează. Iar el pare să indice îmbunătățiri notabile în ce privește rezistența la tracțiune și la sfîșiere. Țesătura este, în afară de aceasta, mai regulată deoarece firele sînt mai omogene. Primele probe de rezistență la variațiile de umiditate sînt destul de încurajatoare. Ne gîndim, totodată, că unii eventuali beneficiari, uitînd albul renumit al pînzelor din Nord, tratate pe pajiște, și identificînd inul după culoarea închisă, vor fi tulburați de paloarea materialului degomat chimic despre care vor spune: „Ce bumbac frumos"...

Totuși, în privința inului, este ceea ce ni se propune mai bun. În același timp, nici fibrele naturale, nici principalul lor component — celuloza — nu pot oferi o stabilitate completă la variațiile de umiditate, decît dacă reușim să le izolăm, cum încearcă unii, învelindu-le într-o îmbrăcăminte impermeabilă.

La ce trebuie să ne așteptăm din partea textilelor artificiale? Cele mai multe dintre ele absorb mai puțină umiditate decît cele de origine naturală. Unele manifestă chiar o rezistență absolută și sînt insensibile la variațiile higrometrice.

Desigur, pot fi descoperite și alte caracteristici, situație în care unele dintre materialele din fericire foarte variate, vor fi succesiv eliminate. Uneori rezistența la îmbătrînire este mediocră, alteori cea la alungire. Cîteodată grundul aderă necorespunzător. Se poate de asemenea, observa cu destulă ușurință că un burete umed, cu care frecăm dosul pînzei, nu face să dispară urma unei lovituri pe care ar șterge-o de pe pînza de in.

Totuși, performanțele noilor materiale textile, sticlă în astronautică, poliesteri și altele în navigație, ne îndeamnă să perseverăm.

Cu procedeele de blocare a ochiurilor, care le permite folosirea lor, unele dintre acestea oferă, cel puțin la probe, o soluție aproape perfectă. Ea va fi perfectă dacă, în viitor, unele dificultăți vor fi depășite, în special prețul de cost ridicat și, mai ales, dacă soluția va fi confirmată de timp.

[În ultimii ani s-au înregistrat progrese în soluționarea problemei. Acum ni s-au clarificat unele lucruri: doar poliesterul, inventat în Anglia de I.C.I. și al cărui tergal constituie un exemplu în acest sens, s-a arătat în același timp perfect rezistent la umiditate, la îmbătrînire și la atacurile bacteriilor. Expus la soare sau îngropat în bălegar el rămîne intact.

Se pictează pe el din ce în ce mai mult, dar cu două condiții:

1. ca fibrele să fie legate între ele, condiție pe care numeroase țesături din acest material nu o îndeplinesc;

2. să fi fost preparat într-un mod care să permită priza culorilor de ulei sau de apă.

El se prezintă sub două forme: pînză cu ochiuri termosudate a cărei folosire este însă restrînsă din cauza prețului, deși problema lățimii a fost rezolvată, și a doua, așa-numitul „material nețesut", care, trebuie să menționăm, este din poliester. Materialul, produs de Dupont de Nemours, și realizat doar din fibre de poliester fixate între ele fără nici un fel de clei, este destinat construirii autostrăzilor, dar poate fi folosit foarte bine și în pictură, pentru că este impermeabil și, totodată, poros, „respiră".

Ca toți poliesterii, trebuie preparat. Cea mai bună metodă de preparare ne amintește de grunduirea pînzelor „Flashe" (încleierea și imprimatura). Se găsește în comerț gata de a fi folosit la un preț moderat, sub numele de *Polytoile*.

Poate fi folosit întins pur și simplu pe o planșetă, sau prins în agrafe pe șasiu, întins doar cu mîna. Dacă este lovit, sună ca o tobă.

Mulți dau preparației (grundului) o grosime mai mare, aplicînd „Flashe" și obțin o suprafață perfect netedă cu ajutorul unui abraziv cu apă.

Totuși, faptul că este insensibil la apă precum și porozitatea lui impun unele măsuri de prevedere:

1. O deformare produsă de un șoc nu se va resorbi cu buretele umed; trebuie o cîrpă umedă și un fier de călcat.

2. Culorile foarte fluide pot străbate materialul făcînd pete pe spate. Accidentul poate fi evitat dacă, înainte de folosire, frecăm pînza pe față cu medium diluat. Desigur, vom folosi mediumul și diluantul respectiv în funcție de tehnica (apă sau ulei) pe care dorim să o folosim.

3. *Polytoile* este un material excelent, grație stabilității sale higroscopice, pentru consolidare. El poate să fie încorporat într-o dublare (rantoalare) sau poate servi de suport pentru lucrări pe hîrtie deteriorată (hărți vechi, gravuri etc.).

Prepararea lui permite de a fi folosit în manieră clasică, dar este esențial de a-l imobiliza în prealabil (prin fixare pe șasiuri, după întindere, sau prin benzi lipite pe panou). Dacă nu, hîrtia sau țesătura vegetală — contrar poliesterului — mărindu-și suprafața la înmuiere, respectiv contractînd-o la uscare, va determina încrețirea *Polytoile*-ului. S-a încercat să se folosească la dublare — rantoalare — cleiuri cu solvenți, tip neopren (un cauciuc sintetic, n.tr.). Trebuie unse cele două suprafețe de asamblat, apoi lăsate să se usuce; în continuare sînt puse „în contact" — de unde numele procedeului — netezindu-se cu ruloul. Nu avem suficientă experiență pentru a judeca asemenea metodă].

SUPORTURI MARUFLATE

Fără să așteptăm pînă atunci, putem oare spune că în trecut n-au existat niciodată suporturi excelente, sau că artistul de azi nu le poate realiza el însuși? Asta ar însemna să uităm o soluție găsită în urmă cu secole — maruflajul. Parafrazîndu-l pe La Fontaine, („unul își oferă sprijinul, iar celălalt frumusețea"), vom spune că această asociere adaugă la plăcerea de a folosi suportul suplu, stabilitatea suportului rigid, ba chiar și această metodă de protecție pe spate, pe care o putem realiza cu ușurință.

Lipită astfel de perete, pînza nu se mai destinde și nici nu mai plesnește. Dar putem da și alte

exemple, de la primitivi pînă la contemporani, enumerînd aici tablourile „Fecioara cu heruvimi", „Carol I", pictat pe hîrtie lipită pe pînză și, ca să ne limităm la Luvru, unele tablouri de Corot pictate în Italia. Principiul este „subțire pe gros"; ajungem, deci, să combinăm două materiale, hîrtie pe pînză întinsă, pînză fină pe pînză mai grosolană, în așa fel încît nici unul dintre materiale să nu fie complet rigid, iar rezultatul este interesant. El este și mai bun cu lemn pe care s-a maruflat piele, pînză[14] sau hîrtie. Succesul obținut l-a uimit pe Van den Bergh ca și pe Xavier de Langlais.

Lemnul, astfel acoperit, este apt pentru toate manierele de a picta. El a conservat straturile groase de preparație pe bază de gips ale italienilor, iar acum va purta, lucrate pe pînză țesută din fire grosolane, picturile moderne cu împăstări groase. El permite, de asemenea, realizarea unui fond luminos și perfect uni, singurul prielnic purității transparențelor.

Astăzi, pentru maruflare, putem înlocui lemnul cu diverse placaje sau plăci aglomerate [15]. Destinderea pînzei nu mai este supărătoare, dar spălarea pentru eliminarea apretului rămîne necesară. În privința hîrtiei, alegerea depinde de maniera de lucru a fiecăruia. Viitorul o va înlocui, poate, cu ceea ce numim „materiale nețesute".

Există un punct esențial asupra căruia trebuie să insistăm: calitatea cleiului, precum și modul de lucru.

Cuvîntul de ordine, iată-l și, întrucît „orice traducător este un trădător", transmitem textul în limba sa de origine, așa cum ni l-a dat bunul călugăr Theophilus[16]: *„et ita humidum cum glutine casei superponatur"*.

[14] F. Kerdijk îi dă o excelentă confirmare: o pictură veche fusese lipită pe șasiul și pe traversele ei. Părțile tabloului unde pînza fusese fixată pe lemn în felul acesta se conservaseră mai bine decît restul tabloului. (A se vedea *Les matériaux pour artistes-peintres* de F. Kerdijk, apărută la Editura Talens en Zoon, Apeldoorn).

[15] Latté, Celotex, Masonite, Isorel, Panolin etc.

[16] Theophilus, *Diversarum artium schedula.*

Nu trebuie să fim prea savanți pentru a înțelege că pielea — sau pergamentul —, obiect al acestui text pe care noi îl putem generaliza la orice suport suplu, va trebui mai întîi umezit și numai după aceea suprapus cu ajutorul cleiului de brînză (caseină).

Acesta este și sfatul lui Pierre Paulet*: nu trebuie pus cleiul decît pe suportul cel mai rigid, cel mai gros (lemn, carton etc.) și după ce am redus porozitatea, așa cum vom vedea. Pe acest strat proaspăt, se pune foița suplă și ușoară, înmuiată în prealabil nu în clei, ci în apă curată. Aceasta formează un înveliș subțire care împiedică lipirea, imobilizarea hîrtiei sau pînzei de substanța adezivă, permițînd, în schimb, prin ridicare sau glisare, corectarea unei așezări imperfecte), atîta timp cît nu s-a efectuat presarea. Pentru lipire, presarea se efectuează numai după corectarea poziției, cu un rulou sau cu palma, acționînd întotdeauna în același sens.

Ce clei trebuie ales? Théophile are dreptate să recomande caseina. Vechea formulă cu brînză și cu var este încă valabilă, cu condiția ca suportul pe care se aplică să fie rigid. Unii întrebuințează astăzi materialul numit „Case-Arti". Este foarte ușor, de asemenea, să înmuiem în apă două părți de „caseină insolubilă" (caseină pură din comerț) apoi să adăugăm o parte de amoniac (alcali volatil) sau, la nevoie, „drojdie de bere chimică" de brutărie. Amestecul agitat și încălzit în bain-marie trebuie să devină puțin cîte puțin transparent. Pentru a-l conserva timp îndelungat,

* [După apariția primei ediții a acestei cărți, am suferit pierderea lui Pierre Paulet (12 februarie 1894 — 19 august 1978). Restaurator al Muzeelor naționale, supranumit „Magicianul de la Versailles", el a lucrat excelent, împreună cu Van der Kemp, pentru a da din nou viață palatului. Sînt profund îndatorat spiritului său de observație și imensei sale experiențe și, totodată, fericit că această carte citează atît de des numele său.

Pierre Paulet a murit tocmai cînd Jean Courol, cu care colaborase, era ales de președintele Valéry Giscard d'Estaing pentru a crea Institutul francez de restaurare a operelor de artă].

e suficient să adăugăm 0,5% substanță antiseptică, de exemplu clorofenat de sodă, dizolvat în prealabil.

Totuşi lipsa de suplețe a caseinei îi limitează posibilitățile de folosire.

De asemenea să nu uităm cleiurile noastre moderne[17]. Cele pe bază de emulsii vinilice sau acrilice sînt bune şi se bucură de încrederea restauratorilor. Ele prezintă, ca şi caseina, avantajul folosirii la rece, ceea ce face să poată fi aplicate cu mai multă uşurință decît cleiul de piele şi fără limitarea timpului. Ele rămîn suple şi nefriabile, chiar în grosime. În plus, natura lor termoplastică permite înmuierea la căldură cu ajutorul unui fier de călcat, dacă, ulterior, trebuie efectuată vreo rectificare.

Cleiul de piele [18] se înmoaie prin absorbția apei atunci cînd peste el se aplică tempera. Aceasta va prinde şi se va întări, în timp ce materia pe care este aplicată este încă umflată. Aderența va fi proastă. Maruflajul cu clei de piele trebuie, prin urmare, să fie limitat la tehnicile picturii în ulei. Acestea nu erau folosite pe vremea lui Theophilus, de unde preferința lui pentru un produs insensibil la umezeală. Este cazul, după uscare, al caseinei

[17] Cf. *Syntetic Materials used in the conservation of cultural property* (ICOM) şi *Fabrication des colles* (M. de Kehgel—Gauthier Villars).

[Insistăm asupra termenului „emulsie". Firma „Alcamer" cunoscută în Franța, vinde cleiuri „emulsie", opace, albe, în stare lichidă care, devin insolubile după uscare (Alcamer rapid 40) şi, de asemenea, cleiuri „soluție" (Alcamer N.L.), transparente şi reversibile, deci care se înmoaie în apă. Le semnalăm deoarece s-au făcut confuzii cu atît mai frecvente cu cît ambele tipuri sînt vinilice (acetat sau alcool). Aceste confuzii au dus la accidente.

Menționăm că pentru specialişti nu există „clei universal". Ori, dublarea (rantoalarea) este o meserie autentică. Cei care o exercită cunosc problema cleiurilor, diferită pentru ficare caz în parte. De aceea, ei fac amestecuri care reprezintă compromisuri între o vîscozitate ridicată, asigurînd umplerea golurilor, şi elasticitate, reversibilitate, o rezistență suficientă la înmuiere ş.a.m.d].

[18] Cleiurile pe bază de făină (secară şi grîu) atît de prețioase în restaurare, rezistă şi ele prost la această acțiune a temperelor.

ca şi al emulsiilor noastre. Cum acestea constituie, pe de altă parte, liantul culorilor „Flashe" sau „acrilice" pe care le folosesc din ce în ce mai mult pictorii contemporani, utilizarea lor după maruflaj asigură, în omogenitatea materiei, o legătură perfectă a diferitelor elemente ale tabloului.

Să notăm în încheiere că suporturile maruflate, suprimînd evaporarea prin stratul de la fund, încetinesc uscarea, adesea prea rapidă, cînd lucrăm în culori cu apă.

Prepararea suporturilor

Imprimatura pînzei este foarte importantă.
TURQUET DE MAYERNE[19]

Aici vom vorbi de asigurarea trecerii de la un anumit suport brut la culorile tabloului, de constituirea fondului potrivit aplicării culorilor, şi jocului lor optic şi, înainte de toate, capabil să le rețină printr-o legătură intimă şi trainică. Un astfel de fond trebuie să se muleze fără stricăciuni în funcție de mişcările şi deformările suportului; dacă acesta este de tip flexibil, trebuie ca preparația să ofere o suplețe cel puțin egală, chiar dacă grosimea ei trebuie să fie destul de mare pentru a nivela perfect suprafața.

Pe de altă parte, acest fond trebuie să facă priză cu straturile picturale, fără a le respinge

[19] Turquet de Mayerne (Geneva 1573—Chelsea 1655), medic renumit, era pasionat pentru tehnica pictorilor în rîndul cărora avea mulți prieteni. El făcea cercetări împreună cu aceştia şi le punea întrebări privind meşteşugul lor. De aici a rezultat manuscrisul său în franceză, dar redactat la Londra, unde îl chemase Carol I. El notează pentru sine, fără să clasifice, fără preocupări pedagogice sau literare, tot ceea ce învață puțin cîte puțin. Această încercare îl face să fie cînd precis, cînd confuz, chiar contradictoriu. În schimb, ea exprimă sinceritatea şi obiectivitatea lui. Cînd întăreşte cu afirmația „Vidj" (am văzut) o manieră de lucru a lui Rubens sau Van Dyck, trebuie să-i dăm crezare.

dacă este impermeabil, sau, dacă este spongios fără să le usuce pînă într-atît încît să le priveze de liantul lor.

În sfîrșit, în cazul picturii în ulei, acestor funcții de intermediar li se adaugă și un rol de izolant: el evită ca materia vegetală a suportului să intre în contact cu uleiul sicativ. Acesta, într-adevăr, cum a explicat Jean Petit, catalizează oxidarea celulozei; ceea ce face ca, puțin cîte puțin, hîrtia și pînza să se închidă la culoare, să se întărească, apoi să crape [20].

Din această cauză, orice preparare începe în mod obligatoriu prin aplicarea unui produs neuleios; aceasta este prepararea cu clei. Am putea să ne rezumăm la ea și să pictăm direct pe panouri tratate în acest fel, cum făceau în secolul al XVII-lea unii olandezi și flamanzi, Van Goyen de exemplu. Dar în general, cleiul se acoperă apoi cu un strat opac, uleios sau nu, alb sau colorat.

Aceste moduri de preparare, satisfăcătoare atîta timp cît folosim panouri, pun întotdeauna probleme cînd este vorba de pînză. De multe ori, în trecut, s-a încercat ameliorarea lor. Aceste modificări au provocat noi tipuri de accidente, atît de caracteristice încît prezența lor permite, adeseori, datarea tabloului. Aceste eșecuri ne vor ajuta cel puțin să cunoaștem ce trebuie să evităm și ne vor stîrni interesul față de resursele pe care anumite materiale moderne ni le oferă ca să ieșim din impas.

PREPARAREA CU CLEI

În afara rolului său izolator acest prim strat aplicat fixează fibrele și umple golurile dintre ele. El nu trebuie să rămînă doar la suprafață

[20] Acest fenomen interzice, cu excepția maruflării nesupusă îndoirii, să tratăm țesătura direct cu ulei, ceea ce ar pune capăt necazurilor datorate acțiunii umidității asupra firelor. Idee seducătoare și repusă pe tapet în mai multe epoci. Poate că unele textile artificiale ar permite astăzi reluarea ei.

ci să se infiltreze în profunzime pentru „a prinde rădăcină", iar aceasta se va realiza cu atît mai bine cu cît soluția va fi mai fluidă. Eu nu cunosc o mai bună comparație pentru această îmbibare, care trebuie să fie ușoară, decît aceea propusă de Cennino Cennini [21].

„Ia, apoi, din primul clei tare și dă cu pensula de două ori peste această lucrare și lasă totdeauna să se usuce de la un strat la altul; și rămîne astfel grunduită în chip desăvîrșit. Și știi care este urmarea primului strat de clei? E la fel ca atunci cînd ai posti și ai mînca un castronaș cu compot, și-ai bea un pahar de vin bun și asta pentru a-ți veni pofta să desenezi. Așa e cleiul acesta: pentru a sluji de lipici și pentru a pregăti lemnul ca să primească cleiuri tari și ipsosuri".

Acest text sugerează o altă regulă: ipsosul nu se folosește decît după clei. Cînd este vorba să pictăm, avem ca regulă să așternem „gras pe slab". Pentru prepararea unui suport, trebuie operat invers, „slab pe gras". Bineînțeles că acești termeni nu se referă la ulei, ci la proporția liantului în raport cu corpul inert pe care îl va fixa (pigmentul în pulbere în cazul picturii și, în acela al suportului, materia spongioasă, care cere mult lichid pentru a se îmbiba).

După această hrănire se intervine cu un produs mai slab. Astfel, panourile primitivilor sînt terminate cu un clei de natură identică, dar slăbit prin adăugarea prafului de ipsos. Tot astfel trebuie să considerăm ceruza cu clei, ca „slabă" în comparație cu cleiul pur care o precede pe o pînză. Slab, de asemenea, este albul acrilic [22],

[21] Cennino Cennini: *Tratatul de pictură*, Ed. Meridiane — 1977, trad. de N. Al. Toscani, pag. 106.

[22] În legătură cu acesta, semnalăm tendința actuală de a denumi prin „*gesso*" apreturile de acest fel. Aceasta înseamnă că considerăm partea drept întreg. În realitate „gesso" (gips) înseamnă ipsos. Cîndva, în tehnicile picturale pe bază de apă se foloseau două tipuri de alb pe care ni le descrie Cennino Cennini: albul *Saint-Jean*, var recarbonatat, pentru frescă și *gesso* în apreturile italiene. *Gesso* este un ipsos ars apoi stins prin spălare cu apă și uscat; în Flandra se preferă creta.

pentru că încleierea sa are drept bază o emulsie pură [23].

În afară de folosirea, în prezent curentă, a acestor materiale moderne, în practica preparării nu se folosește decît cleiul din piele. Odinioară, unii pictori (printre care și Van Dyck) au încercat, fără succes, cleiul de pește. Caseina, prea casantă, nu este folosită cu bune rezultate decît pe panouri.

Cleiul animal este de o calitate foarte variabilă, după originea sa și condițiile de extracție. Altădată exista clei veritabil din piele (resturi de pergament, de mănuși etc.). La începutul secolului nostru mai existau încă oameni care adunau în acest scop piei de iepuri. Astăzi, ne trebuie multă indulgență pentru a califica drept „piele" ceea ce rezultă din fierberea deșeurilor de abator: oase, nervi, chiar coarne, dozate în mod savant. Este dificil să selecționăm din acestea ce convine în același timp din punct de vedere al vîscozității, gelificării, durității, caracteristici care acționează asupra aplicării, penetrației, puterii de întărire, iar ulterior, asupra sensibilității la umiditate, comportării la îndoire și deformare [24].

De Mayerne [25] era perfect conștient de importanța calității cleiului cînd nota: „Trebuie să încleiem în primul rînd cu clei din piele de vițel sau de capră; în aceasta constă tot artificiul: dacă cleiul este prea tare, pînza crapă și se rupe cu ușurință. După ce s-a întins cleiul pe pînza încă umedă, așezați-o pe o placă de marmură, neteziți toate denivelările și nodurile, apoi lăsați-o să se usuce ..."

Chiar cu produsele chimice din zilele noastre, nu este ușor să „corectezi" un clei. Unele cleiuri cum ar fi gelatina sînt prea slabe. Aduse la fluiditatea potrivită pentru aplicare, ele au tendința de a „încărca" prea mult; astfel se formează suprafețe încărcate netede și lucioase la care grundul va adera greu. Rezistența lor la umiditate este mediocră. Fragilitatea este sporită datorită ingredientelor de întărire; compuși metalici sau formol; acesta din urmă este uneori propus și ca antiseptic, cu toate că eficacitatea sa bactericidă este de scurtă durată. Dacă, dimpotrivă, dorim să subțiem un clei prea tare, cel de oase printre altele, mierea, zahărul, glicerina sînt periculoase. Aceste produse nu ajută la înmuiere sau la plasticizare decît prin intermediul apei pe care o atrag sau o rețin. Ele creează astfel un teren favorabil culturilor de mucegai.

Ne vom limita deci la cleiul pur, înmuiat în apă apoi topit în bain-marie. Toată lumea cunoaște sfaturile competente ale lui Xavier de Langlais [26]. Nu insistăm decît asupra a două puncte:

1. Cleiul devine spumos cu multă ușurință. Acest efect este căutat pentru anumite întrebuințări și se accentuează prin batere, dar devine supărător cînd se lucrează cu pensula, deoarece se formează bășicuțe pe care nu reușim să le spargem. Ele se formează din aerul care circulă între firele de păr ale pensulei. Pentru a le evita trebuie scufundată pensula complet în cleiul cald, presată apoi de cîteva ori pe fundul vasului, fără să o scoatem la suprafață. Aerul este astfel eliminat și urcă la suprafață sub forma unei spume ușor de înlăturat. După aceasta, putem începe lucrul; pensula va rămîne în întregime îmbibată cu clei și aerul nu va mai putea pătrunde chiar dacă, de fiecare dată, nu se scufundă în vas decît vîrful ei.

2. O pînză nepreparată este ca o sită prin care un lichid poate trece, într-o măsură mai mică sau mai mare, în funcție de mărimea ochiurilor ei. Cleiul trebuie să o acopere fără să se scurgă

[23] În construcții ,se tratează lemnul moale și ipsosul nou mai întîi cu o „zeamă" foarte grasă. Totuși, aceasta, fiind încorporată de un material poros, se comportă ca „slab" față de straturile următoare.

[24] Iată de ce vom cere garanția și marca unuia dintre rarii fabricanți de clei de piele veritabil.

[25] *Manuscrisul* lui de Mayerne pag. 11, de asemenea 87.

[26] Xavier de Langlais, *La technique de la peinture* (Flammarion).

pe verso și fără să formeze îngroșări pe suprafață. Această ultimă condiție este îndeplinită atunci cînd se folosește cuțitul clasic sau de tip „sabie" care, prin răzuire, nu lasă decît un strat minim pe țesătura decatată și întinsă. Totodată, temperatura din atelier, varietatea firelor, țesătura lor mai mult sau mai puțin destinsă fac să nu se poată asigura cleiului o consistență constantă, prin urmare nu putem indica nici o formulă general valabilă. Fluiditatea convenabilă se reglează, de la caz la caz, pe de o parte prin diluare cu apă călduță, pe de altă parte prin căldura lăsată cleiului pentru a grăbi sau a întîrzia momentul gelificării sale.

Încleiate, apoi strivite, nodurile constituie începutul craclurilor circulare; netezite prin apăsare puternică, ele provoacă zone mate, înecate *(embu)*. Este mai bine să fie nivelate înainte de începerea lucrului. O ușoară frecare cu piatra ponce după încleiere favorizează aderența aplicărilor ulterioare. Unele hîrtii abrazive moderne vor înlocui aici mai avantajos piatra ponce.

IMPRIMATURA OPACĂ

Vom întîlni aici probleme privind lianții, culoarea și suplețea. Chestiunea acesteia din urmă nu se pune deloc atunci cînd se vorbește despre panouri. Cleiul asociat cu *gesso*, adesea lustruite cu coada calului [27], au fost suficiente pentru realizarea fondurilor groase ca acela pe care îl vedem la Luvru pe fragmentul tabloului „Îngeri în adorație" de Fra Angelico.

Cînd, în Flandra mai ales, s-a început să se picteze în ulei pe panouri netede, a fost necesară găsirea unui mediu potrivit care să se impună

[27] Plantă din familia criptogamelor pe care rămarii o folosesc la lustruirea albului (n. aut.). Denumirea ei latină este *equisetum palustre*; bogată în siliciu, care-i conferă calități abrazive, planta se folosește și la lustruirea lemnului. (n.tr.).

puterii de absorbție a preparatului. Dacă aceasta ar fi nulă, pictura ar adera cu greu. Dacă, dimpotrivă, absorbția ar fi ridicată, nu numai că ar duce la zone mate, înecate și la uscarea culorilor, dar uleiul, impregnînd creta și înmuind-o, ar păta-o. Fondul și-ar pierde albeața și luminozitatea. Soluția, în acest caz, ar fi să-l izolăm prin aplicarea unui clei, destul de gelatinos, pentru a nu pătrunde prea adînc, destul de subțire pentru a nu dăuna la aplicarea straturilor suprapuse. Aceasta este cel puțin ideea pe care o relevăm din acest sfat inedit aparținîndu-i lui Jacques Maroger și cules din amintirile noastre personale: „Pictăm pe un panou acoperit cu mai multe straturi de clei și de alb gros (gesso). După ce-l polizăm, aplicăm unul sau două straturi de clei în stare gelatinoasă; dacă primul strat de clei este preparat dintr-o parte clei uscat și cincisprezece părți apă pentru gesso, cleiul în stare gelatinoasă va fi preparat în proporție de unu la treizeci de părți apă. Îl întindem cu o pensulă mare și cocoloașele se descoperă cu ușurință. În acest strat, cînd este proaspăt, presărăm cîțiva pigmenți uscați de pămînt de umbră pe care îi întindem repede cu pensula și obținem aspectul striurilor lui Rubens pe panourile lui albe. Cred că aceasta este metoda de preparare a lui Rubens" [28].

Astfel de procedee au permis să se rezolve cu succesul pe care-l constatăm, cazul panoului. Ce se întîmplă însă în cazul pînzei?

[28] Această scrisoare pe care ne-o adresa în aprilie 1957 continuă astfel: „Pentru pînze, nu trebuie să folosim *gesso* (crapă întotdeauna); eu aplic mai întîi un strat de clei gelatinos pe care-l răzui și apoi două straturi de pastă destul de groasă de ceruză pe care o întind și o răzui cu cuțitul (pastă ceva mai puțin consistentă decît albul din tub) și, lucru extraordinar, (să nu vă mire) mai dau — sau nu — un ultim strat de clei gelatinos. Este suplu ca o mănușă și cred că acesta este motivul pentru care preparațiile roșii ale italienilor nu au distrus culorile.
„Încercați ... Rețeta este în Pacheco *(Arte de la pintura*, 1649). Din păcate, Maroger avea să moară prea curînd pentru a mai putea cunoaște acțiunea timpului.

Primul lucru care ne vine în minte este să aplicăm şi aici ceea ce a reuşit atît de bine pe suport rigid: imprimatura cu alb inert încleiat. Acest lucru a fost cu siguranţă încercat la început; în diverse perioade, problema a fost pusă din nou pe tapet uitîndu-se experienţele trecutului. Încercarea făcută cu caolin, în timpul Imperiului, constituie un trist exemplu în acest sens. Introducerea prafului în clei îl face pe acesta şi mai casant, în timp ce adăugarea de straturi suplimentare, sporind grosimea, face să crească şi fragilitatea.

Iată de ce, de multă vreme, stratul opac aplicat peste cel de clei este din aceeaşi culoare de ulei cu care va fi realizat tabloul, căreia îi seamănă prin comportamentul la îmbătrînire. Între imprimatură şi eboşă, apoi între aplicarea primului strat de pictură şi reluarea ulterioară, vom întîlni, fără îndoială, aceleaşi reacţii; trebuie prin urmare să luăm aceleaşi măsuri de prevedere.

Culorile pe bază de ulei se suprapun cu mai mult sau mai puţin succes, după natura pigmenţilor lor. Pentru pictura clasică a fost un mare noroc faptul că a folosit ceruza drept alb. Părţile de tablou care o conţin sînt cele care au rezistat cel mai bine la îmbătrînire. Pentru o imprimatură cu ulei, ceruza rămîne superioară şi pigmenţilor noştri moderni (alb de zinc, litopon, titan). Aceasta din două motive:

Pe de o parte, uleiul uscîndu-se, formează produşi acizi care nu pot fi fixaţi de pigmenţii inerţi, dar care se combină cu cei bazici, cum ar fi ceruza şi albul de zinc. Totodată, în timp ce „săpunul" format de acesta din urmă este casant, cel format de ceruză este stabil şi plastic. El conferă stratului o supleţe durabilă.

Pe de altă parte, orice reluare care nu este făcută pe proaspăt prezintă riscul apariţiei unor zone cu împăstări mate *(embu)*, respectiv a craclurilor, dacă stratul de dedesubt este susceptibil de umflare în dauna picturii suprapuse. Preparaţia trebuie, deci, să fie insensibilă la ulei, şi la esenţă, adică uscată în profunzime.

Aceasta cere timp, însă alegerea pigmentului, ca şi a uleiului, îşi are şi ea rolul ei. Deşi se îngălbeneşte, uleiul de in este preferabil uleiurilor mai puţin sicative, ca, spre exemplu, uleiul de garoafă, de soia sau de şofran sălbatic. În plus, ceruza, datorită plumbului pe care-l conţine, favorizează uscarea în profunzime. Să notăm precauţia lui Turquet de Mayerne care adăuga puţin pămînt de umbră; acesta este o sursă de de mangan, alt agent sicativ care se găseşte după plumb, ca bază a sicativului de Courtrai: „După încleiere daţi cu alb de plumb şi puţin pămînt de umbră.

Un amestec frecat de ceruză, ulei de in învechit (puţin acid), un pic de esenţă şi foarte puţin *Courtrai*, este deci aproape de cea mai bună tradiţie.

Rămîne de văzut care este influenţa proporţiilor asupra legăturii dintre straturi.

Pe stratul cu clei frecat sau nu cu un căţel de usturoi, aderenţa depinde de starea suprafeţei. Ea este favorizată de asperităţi, de striurile produse printr-o uşoară polizare etc. Excesul de clei o influenţează negativ. La umezeală, grundul şi pictura se vor desprinde de pe suportul încleiat. [29]

Dar aderenţa culorilor la grund depinde şi de proporţiile relative ale uleiului şi ceruzei pe care acesta le conţine în raport cu conţinutul în ulei al amestecurilor folosite de artist, adică, în cele din urmă, de modul în care este respectată regula „gras pe slab".

Două excese contrare trebuie evitate:

O încleiere prea slabă, defect accentuat adesea de pătrunderea necorespunzătoare a cleiului din cauza faptului că nu s-a efectuat decatarea (spălarea apretului) pînzei sau printr-o acoperire prea redusă a suportului. Aceasta este o caracteristică a picturii de la începutul secolului, cînd

[29] „Am găsit un tablou făcut de Abraham (Abraham Latombé din Amsterdam), căruia, stînd mai mulţi ani pe un perete umed, i s-a desprins culoarea de pe pînză, din cauza cleiului" (*Manuscrisul* lui de Mayerne, pag. 2).

se urmărea obținerea unui aspect mat, nu numai diluînd culorile cu esență pură, ci și folosind asemenea subjectile. Efectul mat era obținut de la început, la evaporarea solventului. Dar după aceea, uleiul din pasta picturii trecînd dintr-un strat în altul, migra spre fondul poros și cuprindea chiar și țesătura. Este un fenomen lent a cărui acțiune se face simțită în timp. În funcție de rapiditatea relativă de uscare, culorile au fost private, într-o măsură mai mică sau mai mare, de liantul lor. Pictura devine fragilă și lipsită de strălucire. Tonurile scad neuniform și întrucît aspectul inițial a fost mat, este nevoie de sensibilitatea foarte avizată a restauratorului pentru a ști la ce intensitate trebuie readus fiecare.

Invers, o preparație prea grasă este dăunătoare. Uleiul în exces iese deasupra, formînd o suprafață strălucitoare și îngălbenită dacă tabloul a stat la întuneric. Chiar dacă preparația este uscată bine, culoarea refuză să adere, sau aderă prost, se contractă. Cu timpul se vor produce cracluri „de alunecare". Dimpotrivă, dacă uscarea este mediocră în momentul folosirii, riscăm nu numai să pictăm slab pe gras, ci și să provocăm împăstări absorbante *(embu)* care vor evolua spre propriul lor tip de craclură.

Cum poate interveni pictorul?

O pînză nu trebuie folosită decît atunci cînd apretul său a devenit insensibil la esență. Prin urmare, nu servește la nimic s-o frecăm cu esență înainte de a picta. Pentru acest tratament prealabil, unii preconizează alcoolul, de preferință în amestec [30]. Totuși, pentru o degresare eficientă, cel mai indicat este să se folosească un abraziv. Se poate lucra cu apă și praf de piatră ponce, dar cel mai simplu este să întrebuințăm cîrpele de spălat vasele de bucătărie, folosite în menaj.

[30] Vezi J. Blockx. El preconizează degresarea cu săpun pînă cînd apa de limpezire se întinde uniform, și înmuierea superficială a fondului vechi cu un amestec (o parte alcool, o parte terebentină, două părți apă), insistînd asupra pericolului pe care-l prezintă sub straturile insuficient de uscate.

Acestea se îmbibă din abundență cu apă și săpun. Apoi se clătește bine cu apă curată și se șterge (se evită udarea părții de țesătură). După uscare aspectul trebuie să fie mat. În plus, dacă absorbția este prea mare sau, dimpotrivă, dacă este nulă, se recomandă, prin tradiție, să aplicăm pe pînză un produs gras, imediat înainte de a începe să pictăm. De preferință, la un ulei crud (foarte penetrant și lipsit de vîscozitate), se folosește, în acest scop, un produs gros, dar foarte diluat cu esență (verni copal sau medium flamand).

Această „zeamă" întinsă cu o cîrpă sau cu pensula nu trebuie lăsată pe suprafața pînzei, decît într-un strat extrem de subțire. Rămîne prea puțin din el pentru a modifica raportul „gras pe slab" dacă se amestecă cu culorile. Dar fiind lipicios, el le face să adere la un fond neted și favorizează etalarea pe un substrat poros, care, datorită elementelor componente dispuse în rețea deasă, se opune migrării. [V. de Mayerne *Ms* Nr. 150 a: „pentru a evita îmbibarea culorilor după ce au fost aplicate primele, cele pe care le numim culori moarte, se întinde foarte ușor acest verni (de ambră) care se lasă să se usuce înainte de a repicta, iar mai departe, același verni, întins ușor cu buretele, și pe care pictăm numaidecît, permite culorilor să alunece și să se amestece". Există prin urmare o diferență după cum avem sau nu uscare.]

Se pune întrebarea, cum se face că procedee atît de simple și de eficiente (și de atîtea ori amintite de-a lungul secolelor), [31] au putut fi date uitării:

[31] În prezent, aceste sfaturi, pe care le-am repetat de atîtea ori, sînt date cu aceeași insistență de către Blockx *(Compendium)* și Talens. Lucrarea *Les Matériaux pour artistes-peintres* susține că acest frotiu este necesar, dar trebuie să fie foarte ușor. În acest scop, ne spune Kerdijk, se va folosi o cîrpă înmuiată în ulei sau, mai bine, în mediumul al cărui excedent a fost înlăturat, printr-o ușoară presare cu degetele. (Talens preconizează verniurile de retuș).

Într-o vreme în care mai supravieţuiau unele tradiţii ale tehnicii frumoase, Oudry recomandă să se aplice în prealabil un verni pe care autorii manualelor de la sfîrşitul secolului trecut îl vor înlocui cu ulei diluat, revenind astfel la Armenini de Faenza[32] care „pe la mijlocul secolului al XVI-lea, foloseşte uleiul de nucă, apoi şterge cu o cîrpă, pentru a face culorile să curgă fără ca suportul să le respingă". Dar între timp, Mérimée va fi fost mult mai clarvăzător:

„Dacă vrem să aşternem primul strat de pictură pe o suprafaţă extrem de netedă, trebuie, pentru ca pictura să adere la aceasta, ca verniul pe care îl vom întinde pe ea să fie extrem de vîscos. Nu-l vom putea aplica decît cu o pensulă din cele mai aspre şi va trebui să-l întindem chiar cu degetul; el va înghiţi culoarea şi o va face atît de onctuoasă încît un nou strat nu va mai scoate niciodată culoarea deja aplicată."

El recomandă verniul de copal şi, citîndu-l pe Gérard de Laïresse, un amestec de verni cu mastic şi ulei vîscos înălbit la soare, formulă destul de apropiată de cea a mediumului flamand.

IMPRIMATURĂ ALBĂ SAU COLORATĂ?

Execuţia prin transparenţă necesită un fond alb şi neted. Această cerinţă este valabilă şi atunci cînd, cu umbre acoperitoare, rezervăm luminile din fondul alb. Folosirea împăstărilor pentru redarea acestor lumini ne permite să apelăm la o imprimatură colorată. S-a arătat că tabloul beneficiază astfel de unitatea unei dominante şi că — aşa cum se foloseşte hîrtia colorată pentru pasteluri — procedeul uşurează lucrul. Într-adevăr, este comod să plecăm de la demi-tentă fie spre deschis, fie spre închis.

Nu trebuie să încărcăm cu culoare într-un caz mai mult decît în celălalt.

[32] Armenini de Faenza, *Les Véritables préceptes de la peinture* (Ravena 1587).

Oudry spune că un fond „rupt" convine echilibrului tabloului, supus acţiunii timpului, deoarece, în toate cazurile, culorile deschise rezistă, în timp ce culorile închise se şterg. Dar el nu recomandă culorile pure pentru imprimatură. În această privinţă are dreptate şi i se alătură lui de Mayerne. Cu] toate că acesta pare să fi şovăit, sfatul său se poate rezuma astfel:

„Ca să pictăm peisaje, imprimatura trebuie să fie de culoare foarte deschisă". Aceasta se va realiza din „brun-roşu, ocruri, negru de cărbune, pămînt de umbră (al cărui folos îl cunoaştem), dar cu condiţia să punem foarte puţin „căci dăunează culorilor". Totul într-o nuanţă foarte deschisă, aşadar cu multă ceruză.

Folosirii unui fond de culoare pură i se atribuie vina întunecării unor tablouri: ne gîndim la Poussin. Dar dacă unele lacuri difuzează, „urcă la suprafaţă" sau „sîngerează", este dimpotrivă, greu să admitem migrarea pigmenţior feroşi. Dar ne gîndim oare la influenţa uleiului? Oxidarea sa face să crească indicele de refracţie. Culorile, cu timpul, devin, din această cauză, mai transparente; nu numai propriul lor ton urcă, dar ascund tot mai puţin şi ceea ce se află sub ele. Cînd sînt aplicate pe un fond a cărui nuanţă s-a închis din acelaşi motiv, rezultatul este uşor de ghicit. Dacă tablourile lui Lebrun nu s-au modificat, aceasta nu se datoreşte oare faptului că, fiind apropiat de flamanzi, pictorul a folosit un liant mai răşinos decît acela al lui Poussin?

Cît despre Veronese, să ne amintim că pe vremea sa, veneţienii preparau foarte adesea cu apă. Vom avea ocazia să revenim asupra interesului pe care-l prezintă fondul în tempera, căruia Mérimée îi va atribui şi avantajul „de a absorbi uleiul în exces".

[V. G. E. Mâle, *op. cit.*, paginile 41 şi 52 (cazul lui Poussin, Murillo etc.).

Pierre Paulet, referitor la Şcoala Napolitană, spune că atunci cînd se pictează pe fond negru sau pămînt de umbră, toate demi-tentele dispar.

 Nu rămîn decît umbrele şi luminile.

Unii flamanzi şi olandezi din secolul al XVII-lea (Van Goyen) au pictat uneori direct pe lemn preparat doar cu clei, profitînd de culoarea lui naturală, din păcate prea puţin stabilă. Sînt rari cei care, ca Teniers, reuşesc să picteze pe fond gri.]

PROCEDEE MODERNE

Dacă uleiul reprezintă o materie de neînlocuit pentru expresia picturală, el este dăunător în cazul în care constituie subjectilul. Se continuă folosirea lui în acest scop deoarece odinioară a fost singurul produs disponibil (din cauza originii sale naturale) aproximativ convenabil pentru prepararea pînzelor.

Cu toate acestea, în alte domenii, se găsiseră soluţii care nu puteau fi însă aplicate la pînză. Astfel, pentru a prepara un perete, Cennini recomandă în loc de clei lichid următorul procedeu: „Însă cea mai bună tempera este tot oul bătut într-un castron, împreună cu zeamă lăptoasă de smochine; şi pune peste ou un pahar cu apă curată. Pe urmă, fie cu un burete, fie cu o pensulă moale şi lată, dă o dată peste tot cîmpul pe care-l ai de lucrat; şi lasă-l să se usuce barem o zi.“ [33]

Cavalerul Tambroni afirmă că o singură zi este deajuns pentru ca stratul să-şi îndeplinească rolul de izolant şi să permită pictarea.

Laptele de muguri tineri de smochin despre care ne vorbesc Cennini, apoi de Mayerne, este o emulsie naturală, ca latexul de cauciuc sau, în regiunile noastre, picăturile albe care curg din păpădia ruptă, din euforbia (despre care vorbeşte Leonardo da Vinci în *Caietele* sale) şi din ciupercile numite pe drept „lăptoase“. Despre emulsii vom vorbi mai mult. Vom spune că atîta timp cît acestea sînt lichide, sînt miscibile cu apa, dar devin insensibile la apă de îndată ce

[33] Cennino Cennini: *Tratatul de pictură*, pag. 93.

se usucă. Putem, în prealabil, să le amestecăm cu prafuri cum ar fi pigmenţii şi vor constitui liantul. Vom avea, astfel, picturi care prin uscare devin indestructibile în timp, beneficiind de proprietăţile corpului emulsionat [34].

Nu ne va surprinde să vedem că sinteza chimică a ajuns să ne ofere emulsii mai apropiate de nevoile noastre decît produsele din natură.

[Preparaţii cu polimeri: v. G. E. Mâle, *op. cit.*, pagina 44.

Vechii autori denunţă fără încetare pericolele preparaţiilor grase. Astfel, citim în *Traité de Peinture* al lui la Hire (1730):

„Au existat pictori renumiţi care au crezut că orice imprimatură pe bază de ulei modifică culorile care se aplicau deasupra. Iată de ce, ei s-au folosit numai de pînze grunduite cu alb de tempera şi au pictat deasupra cu ulei. Culorile tablourilor pe care le-au pictat pe astfel de pînze au rămas foarte frumoase şi foarte vii“ ...

Vom vedea că alţii au mers mai departe eboşînd în tempera.

În ce ne priveşte, sîntem de părere să se evite preparaţiile pe bază de ulei.]

Emulsiile vinilice şi acrilice sînt cunoscute astăzi de toţi. Interesul care se manifestă faţă de folosirea lor în pictură s-a afirmat după anul 1945 şi a generat numeroase cercetări al căror obiect era de natură fie ştiinţifică, fie aplicativă pentru industrie sau construcţii. Această diversitate de studii ne aduce informaţii preţioase asupra produselor respective, de exemplu despre rezistenţa lor la intemperii sau la îmbătrînire, în condiţii de oboseală dacă nu comparabile, cel puţin uneori mai dure decît cele cărora le este supus un tablou.

Totuşi, valoarea lor, ca material folosit de artişti, nu putea trece neobservată. Primele picturi cu polimeri (în Franţa: „Flashe“, în America „Liquitex“) erau deja primite favorabil

[34] De exemplu, elasticitatea, dar şi îmbătrînirea mediocră a cauciucului, dacă este vorba de latexul său.

prin 1958, în timp ce în Germania, Max Doerner trăgea o „concluzie favorabilă" din probele privitoare la subjectil, probe datînd de cincisprezece ani. În acest moment, la îndemnul lui Roger Gautier, a fost pusă la punct pînza *Flashe*, prima care avea să fie fabricată din astfel de polimeri. Ea a cunoscut, rapid, un mare succes. Acest fericit concurs de împrejurări, conferindu-mi calitatea de precursor, mi-a permis să urmăresc numeroasele observații prilejuite de folosirea ei într-un interval de timp destul de îndelungat.

Avem prin urmare o distanțare în timp suficientă pentru a putea aprecia că anumite imprimaturi nu provoacă reacții supărătoare și rezistă mai bine la acțiunea de îmbătrînire decît cele pe bază de ulei.

O astfel de rezistență se aplică prin inerția chimică a polimerilor. Ei nu se transformă, ca uleiul, printr-o oxidare care ajunge să aibă efecte distructive. Apreturile pe bază de emulsii polimerice trec de la starea lichidă la cea solidă, în constituția lor definitivă, prin simpla evaporare a apei. Ele se comportă, în acest sens, ca emulsiile cu clei care au culoare albă și nu se îngălbenesc deloc. Aceste produse moderne ne restituie luminozitatea fondurilor primitivilor (pe care uleiul nu o are) sau a panourilor flamande.

Ele aduc ceva în plus:

1. Sînt polivalente, adică pot primi tot atît de bine o culoare pe bază de apă, cît și una pe bază de ulei. Un fond preparat cu ulei refuză pictura pe bază de apă. Pe de altă parte, pentru a picta cu tempera, umflarea, din cauza umidității, a unui grund preparat cu clei necesită mari precauții. Preparatele cu emulsii sînt dimpotrivă, insensibile la apă, ca și la esență.

Nu trebuie lăsate mult timp să se usuce înainte de întrebuințare (o zi, după cum afirmă Cennini, este suficientă), nici să le degresăm, chiar dacă este vorba să pictăm cu culori în apă (cu tempera sau emulsii moderne).

Suprafața lor mată favorizează aderența culorilor în ulei. Caracterul lor ușor absorbant facilitează o execuție rapidă, apreciată de unii, dar care poate să-i stînjenească pe alții, dacă nu au grijă să dea în prealabil, după metoda veche, cu puțin medium diluat [35].

2. Sinteza chimică, atunci cînd produce acești polimeri, știe să le confere pentru o anumită folosință, calitatea corespunzătoare. Putem să dispunem astfel de tipuri de o suplețe ridicată și permanentă. Acest fapt ne permite să-i folosim pe țesături (chiar și pe cele mai fine) pe care nu le ard, ca uleiul, și în funcție de deformările cărora se mulează fără să crape.

Din păcate, dacă elasticitatea le permite să se adapteze la mișcările pînzei, ei nu împiedică producerea acestor mișcări, în urma destinderii țesăturii, și din cauza sensibilității la variațiile de umiditate, care se va manifesta mai ales atunci cînd se execută o eboșă pe bază de apă. Pentru a preîntîmpina acest inconvenient se recomandă ca pînza de acest tip să nu se fixeze decît în mod provizoriu pe șasiu, apoi să se înmoaie bine. Se va reîntinde după uscare și se va fixa în cuie definitiv.

Orice artist poate să-și facă singur astfel de preparații; metoda se poate aplica la suporturi foarte diverse: pînză, hîrtie, carton, lemn și derivatele sale, precum și suprafețe murale.

Este metoda cea mai comodă: nu avem de încălzit ulei, nu avem de așteptat mai mult timp pînă la uscare, astfel că mulți o practică astăzi.

Unii folosesc chiar vopsele-emulsie pentru clădiri. Nu trebuie totuși să uităm că aceste produse, dată fiind destinația lor, nu au în mod obligatoriu suplețea celor create în mod special pentru tablouri.

Aplicarea se poate face cu ajutorul instrumentelor celor mai variate: cuțit, pensulă, burete,

[35] Calitatea lor cea mai prețioasă, la pictura în ulei, constă în a nu provoca acele cracluri de retractare, datorate sensibilității fondului, atît de frecvente și de periculoase cînd culorile sînt aplicate pe preparații grase.

rulou de pictură. Cînd se lucrează cu clei de piele, atelierul trebuie menținut la o temperatură medie de aproximativ 15—20°.

Principalele precauții pe care trebuie să le luăm, privesc porozitatea subjectilului și destinderea țesăturilor.

Sfatul lui Cennini mai este valabil și astăzi: începem printr-o hrănire ușoară; la început, vom dilua cu apă. Cu toate că preparatele pigmentate care se află în comerț[36], se pot aplica direct pe suport, sîntem, cel puțin în privința pînzei, partizanii unei încleieri prealabile. Nu numai că se respectă mai bine regula „slab pe gras" a fondurilor spongioase, dar se evită neajunsul apariției petelor albe pe spatele pînzei. Acest apret nu va consta din clei de piele, ci dintr-o emulsie acrilică potrivită, fără pigmenți și diluată pur și simplu cu apă pentru a fi absorbită ușor.

Cum toate apreturile se prepară cu apă (cu intervale de uscare de o oră sau două), fenomenele de destindere sînt foarte pronunțate. Vom profita de acest inconvenient aparent, pentru a aduce pînza, așa cum s-a arătat mai sus, la elongația ei maximă. Se poate elimina spălarea prealabilă, dacă dispunem de o țesătură decatată. Dibăcia va consta deci în reîntinderea acesteia după fiecare destindere care urmează aplicărilor de apret. Pierderea de timp va fi în mare măsură compensată prin calitatea rezultatului, prin faptul că toate operațiunile (una sau două încleieri și două straturi de emulsie) se pot face într-o singură zi și că se poate picta imediat după aceasta. Nu este nevoie să polizăm între straturi; cînd dorim să avem o suprafață foarte netedă, este suficient să netezim cu un burete ușor umezit ultimul strat de alb înainte ca acesta să facă priză.

Este ușor de preparat în demi-tentă: ajunge să adăugăm albului, fie puțin pigment bine subțiat cu apă, fie și mai simplu, o guașă vinilică al cărei amestec să fie rapid și omogen. În ambele

[36] Orice culoare cu copolimeri „pentru arte plastice".

cazuri, se vor folosi culori indicate ca fiind foarte stabile; vom lua mai ales ocruri, pămînturi, albastruri și verde oxid de crom din care vor deriva toate nuanțele obișnuite.

Lipsa uleiului înlătură o interdicție: putem realiza un fond de culoare pură sau închisă. Este suficient să terminăm imprimatura printr-o aplicare de guașă vinilică în nuanța dorită. Ea nu se va închide, cu condiția de a picta[37], cel puțin la început, cu o tehnică pe bază de apă (pictură cu polimeri). Constanța optică va fi importantă, îndeosebi cînd va fi vorba de un fond alb. Aceasta l-ar fi satisfăcut, fără îndoială, pe Oudry[38].

Emulsiile cu polimeri conferă subjectilului suplețe și stabilitate de ton. Ele justifică observația lui Edouard Adam conform căreia dacă suporturile n-au evoluat, metoda de preparare a lor a cunoscut transformări în zilele noastre. Noile sorturi de textile vor completa oare, prin stabilitate, această îmbunătățire incontestabilă?

[Răspunsul la ultima întrebare nu putea fi dat decît comparîndu-le după încercări făcute metodic, și cu avizul artiștilor beneficiari. Precizăm că există în prezent un curent de opinie foarte favorabil poliesterului tratat.]

[37] S-ar putea începe direct cu ulei,e vitîndu-se ca acesta să ajungă la imprimatură, deoarece ar face-o să se întunece. Este suficient să le izolăm cu ajutorul unei emulsii diluate și incolore.

[38] Iată pasajul lui Oudry la care facem aluzie: „Imprimatura pînzelor cere și un alt gen de atenție. Nu este cîtuși de puțin indiferent tonul care trebuie dat acestui strat. Multă vreme s-au făcut greșeli în această privință. Imprimaturile în cafeniu-roșu, care au fost atît de folosite, produceau efecte foarte neplăcute. Tablourile care se pictau pe ele adeseori căpătau o anumită duritate și păreau lucrate în aceeași culoare, iar demitentele cele mai prețioase se alterau pierzînd orice valoare. Imprimaturile în alb, de care s-au servit unii dintre maeștrii noștri, aveau alt defect: ele pătrundeau, după un anumit timp, prin părțile umbrite și prin demitente, deoarece aceste două părți nu sînt niciodată încărcate cum sînt părțile luminoase, iar culorile care se folosesc aici nu au aceeași consistență".

Dimensiuni curente ale şasiurilor şi panourilor

Din punct de vedere comercial, numerele se numesc „puncte"

Nr.	Figură	Peisaj	Marină
1	22 × 16	22 × 14	22 × 12
2	24 × 19	24 × 16	24 × 14
3	27 × 22	27 × 19	27 × 16
4	33 × 24	33 × 22	33 × 19
5	35 × 27	35 × 24	35 × 22
6	41 × 33	41 × 27	41 × 24
8	46 × 38	46 × 33	46 × 27
10	55 × 46	55 × 38	55 × 33
12	61 × 50	61 × 46	61 × 38
15	65 × 54	65 × 50	65 × 46
20	73 × 60	73 × 54	73 × 50
25	81 × 65	81 × 60	81 × 54
30	92 × 73	92 × 65	92 × 60
40	100 × 81	100 × 73	100 × 65
50	116 × 89	116 × 81	116 × 73
60	130 × 97	130 × 89	130 × 81
80	146 × 114	146 × 97	146 × 89
100	162 × 130	162 × 114	162 × 97
120	195 × 130	195 × 114	195 × 97

Reamintim, împreună cu Paul Sérusier[39], că aceste numere nu au nimic arbitrar, ci se supun unor legi estetice.

Formatul „Peisaj" (Poartă de armonie) corespunde laturii pătratului raportată la diagonala lui. Formatul „Figură" (dublă Cupă de aur) şi formatul „marină" (Secţiune de aur) derivă din raportarea laturii pentagonului regulat la aceea

[39] Ne vom referi adeseori la Paul Sérusier. Îi putem prezenta ideile datorită apariţiei lucrării *A.B.C. de la peinture-correspondence*, la Librăria Floury. Insistăm asupra interesului pe care-l prezintă această lucrare, în prezent epuizată, cu speranţa de a o vedea în curînd reeditată.

a pentagonului în stea. Se remarcă în plus că înălţimile se succed, păstrînd una din dimensiunile lor comune. Aceasta permite asamblări în stil *puzzle* şi prezintă alte raporturi armonice.

[Această observaţie a lui Paul Sérusier poate fi acceptată pentru prezent, dar nu trebuie extinsă la trecut.

Planşele noastre nr. XXII şi XXIV ca şi rubrica privind şasiurile (stretcher) din *Painting Materials* de Gettens ne îngăduie să presupunem existenţa unei mari doze de arbitrariu în ce priveşte dimensiunile adoptate pentru fiecare tablou. Acest lucru este uşor de verificat, comparînd documentele de arhivă din muzee.

Cînd şasiurile au devenit obiecte comerciale, fabricanţii au unificat dimensiunile; „Oricare element de o anumită lungime putînd fi utilizat peste tot, terminaţia în secţiune fiind aceeaşi".

Examinînd un catalog vechi, de exemplu cel din anul 1855 (pag. 44 şi 45) al Casei Lefranc care se găsea pe atunci în strada Du Four nr. 12, putem observa trei lucruri pe care le ilustrează reproducerea alăturată:

I. Unei lungimi date îi corespundeau cinci lăţimi şi nu trei.
II. Progresia se făcea pur şi simplu prin numere întregi de degete.
III. Adoptarea sistemului metric, traducînd „degetele" în centimetri a condus la numerele zecimale pe care le-am moştenit, rotunjindu-le, de bine de rău. Unii maliţioşi vor spune că prin complicarea cifrelor am ajuns să visăm ezoteric şi să le descoperim un sens misterios. Dar ce ar mai însemna arta fără visare?

Extras din „Catalogul Lefranc et Cie" din 1855, strada du Four nr. 21, Saint-Germain].

I 1 2 3 4 5 6 7 8

TOILES POUR LA PEINTURE A L'HUILE, TENDUES SUR CHASSIS.

Dénomination.	Dimensions En mètres.	Dimensions En pouces.	Châssis ordinaires. Toile ordinaire. fr. c.	Châssis à clefs. Toile ordinaire. fr. c.	Châssis à clefs. Toile fine. fr. c.	Châssis ordinaires ovales. Toile ordinaire. fr. c.	Châssis à clefs ovales. Toile fine. fr. c.
De 1.	0,216 sur 0,162	8 sur 6	» 50	1 25	1 70	1 65	4 20
De 2.	0,243 — 0,189	9 — 7	» 50	1 30	1 80	1 65	4 30
De 3.	0,270 — 0,216	10 — 8	» 60	1 40	2 10	1 75	4 60
De 4.	0,324 — 0,243	12 — 9	» 60	1 50	2 25	1 75	4 80
De 5.	0,369 — 0,288	13 ½ — 10 ½	» 80	1 80	2 50	2 »	5 40
De 6.	0,405 — 0,324	15 — 12	» 90	2 »	2 80	2 30	5 80
De 8.	0,459 — 0,378	17 — 14	1 20	2 60	3 25	2 80	6 50
De 10.	0,540 — 0,459	20 — 17	1 50	3 »	4 25	3 25	8 »
De 12.	0,594 — 0,486	22 — 18	1 70	3 50	4 75	3 60	9 »
De 15.	0,668 — 0,540	24 — 20	1 90	3 75	5 25	4 »	10 »
De 20.	0,729 — 0,594	27 — 22	2 40	4 50	6 75	5 20	12 »
De 25.	0,810 — 0,648	30 — 24	2 80	5 »	7 75	6 40	13 50
De 30.	0,918 — 0,729	34 — 27	3 30	6 75	8 60	6 80	15 »
De 40.	0,999 — 0,810	37 — 30	4 25	7 75	11 20	8 30	18 »
De 50.	1,161 — 0,891	43 — 33	5 25	9 »	13 50	10 »	22 »
De 60.	1,296 — 0,972	48 — 36	6 25	10 75	16 50	12 »	26 »
De 80.	1,458 — 1,134	54 — 42	8 20	14 50	21 50	14 50	» »
De 100.	1,620 — 1,296	60 — 48	10 »	18 »	27 »	17 50	» »
De 120.	1,944 — 1,296	72 — 48	12 »	20 »	32 »	21 »	» »

II 1 2 3

TOILES POUR MARINES ET PAYSAGES, CHASSIS ORDINAIRES.

Mêmes prix que ci-dessus.

DÉNOMINATION.	DIMENSIONS EN MILLIMÈTRES.	DIMENSIONS EN POUCES.
De 5.	360 sur 189, 216, 243, 270.	13 ½ sur 7, 8, 9, 10.
De 6.	405 — 216, 243, 270, 297.	15 — 8, 9, 10, 11.
De 8.	459 — 270, 297, 224, 351.	17 — 10, 11, 12, 13.
De 10.	540 — 351, 378, 405, 432.	20 — 13, 14, 15, 16.
De 12.	594 — 378, 405, 432, 459.	22 — 14, 15, 16, 17.
De 15.	648 — 405, 432, 459, 486.	24 — 15, 16, 17, 18.
De 20.	729 — 486, 513, 540, 567.	27 — 18, 19, 20, 21.
De 25.	810 — 540, 567, 594, 621.	30 — 20, 21, 22, 23.
De 30.	918 — 621, 648, 675, 702.	34 — 23, 24, 25, 26.

Extras din catalogul firmei Lefranc et Cie, Saint-Germain (1855).

I. PÎNZE PENTRU PICTURI ÎN ULEI; ÎNTINSE PE ŞASIURI:

1. Denumirea. Dimensiuni: 2. în metri, 3. în degete. 4. Şasiuri obişnuite: Pînză obişnuită: 5. Şasiuri cu pene: Pînză obişnuită; 6. Şasiuri cu pene; Pînză fină. 7. Şasiuri ovale obişnuite; Pînză obişnuită. 8. Şasiuri ovale cu pene; Pînză fină.

CULORILE PALETEI ÎN SECOLUL AL XVII-LEA. Enumerare parţială figurind la pag. 4 a manuscrisului lui De Mayerne (1620).

II. PÎNZE PENTRU MARINE ŞI PEISAJE, ŞASIURI OBIŞNUITE (continuare din p. 58)

Aceleaşi preţuri ca mai sus.

1. Denumirea. 2. Dimensiuni în milimetri. 3. Dimensiuni în degete.

MEDIUMURI* DE PICTURĂ

„Evoluția ideii originale a artistului pînă la tabloul finit reprezintă o transformare a spiritului în materie. Aceste două elemente nu pot fi deosebite. Dar ceea ce artistul dorește să exprime nu poate fi exprimat decît într-un singur mod. Fiecare concepție artistică nu poate avea decît o singură realizare tehnică ideală. Cu alte cuvinte, imaginea care reflectă ideea artistului și care ne este comunicată pe o suprafață plană, datorită jocului formelor și culorilor, cere — ca să fie fidelă — alegerea riguroasă a modului de exprimare. Spre exemplu, nu se spun aceleași lucruri cu mina de plumb și cu lemnul gravat, după cum nici cu acuarela nu se pot spune cele care se exprimă cu ajutorul mozaicului.“

KURT HERBERTZ [1]

Rolul liantului

Oricare ar fi materialul folosit în pictură, el constă întotdeauna din asocierea unui praf colorat,

* Vezi pag. 68, nota 11 (n. tr.).

[1] Kurt Herbertz: *Les instruments de la création — Outils et techniques des maîtres*, text francez de G. Brallion-Zeude, (Hachette).

numit pigment, cu un lichid aglutinant pe care-l vom numi liant. Acesta ne permite să vehiculăm pigmentul și să-l așezăm la locul lui, într-un cuvînt să-l manevrăm. După uscare, el asigură coeziunea și, în funcție de natura sa, acționează prin refracție asupra profunzimii și sonorității tușei.

Aceasta ne face să ne gîndim la muzică: culoarea fiecărui pigment corespunde unei note de o anumită înălțime. Dar modul special de a „cînta“ cu acești pigmenți sau cu aceste note, sentimentul la care ne putem aștepta, depind, pentru pictor, de liantul pe care îl folosește, după cum, pentru muzician acestea depind de instrument. Guașa, acuarela, fresca, uleiul folosesc aceiași pigmenți, dar diferă prin liant. Fiecare liant are posibilitățile și limitele proprii întocmai ca flautul, pianul, vioara sau orga.

Artistul va ști să aleagă cu mai multă siguranță dacă va cunoaște posibilitățile și limitele diferiților lianți, limite care nu pot să fie forțate fără ca lucrarea să sufere. Artistul va ști, de asemenea, să-și sporească bogăția de expresie printr-o întoarcere la vechile procedee, date uitării în mod nechibzuit, ca și cu ajutorul descoperirilor moderne.

Liantul constă dintr-un produs capabil să se solidifice la uscare (clei, gumă, rășină, ulei sicativ), fluidificat printr-un lichid volatil (de obicei apă sau o esență).

Se știe că apa este înzestrată cu o foarte mare tensiune capilară, mult superioară celei a uleiului. Ziloty [2], vorbind despre acțiunea acestui fenomen în pictură, o compară cu cea a unei pelicule elastice care acoperă lichidul și manifestă tendința de a-l comprima. De aici apare dificultatea de a obține în acuarelă un ton egal pe o mare suprafață, dacă fondul nu este deja umed. Dacă acesta este uscat, se cunoaște întreruperea netă și „aspră“ a unei culori de apă pe limitele

[2] Alexandre Ziloty, fost conservator al Muzeului Ermitaj, *La découverte de Jean Van Eyck et l'évolution du procédé de la peinture à l'huile du Moyen Age à nos jours.* (Librăria Floury, Paris, 1947).

exacte ale urmei de pensulă, dificultatea de a relua sau de a combina două tonuri; de aceea este necesară folosirea unor „agenți de înmuiere“, pentru a diminua această tensiune, cum sînt fierea de bou, sucul de usturoi sau de ceapă și alcoolul. Această dificultate a modeleului i-a determinat pe primitivii care lucrau în tempera să trateze umbrele cu hașuri mai mult sau mai puțin dese.

Foarte vîscoase, cleiurile animale, material de bază al vechilor lucrări în tempera și al decorurilor de teatru, trebuie să fie foarte diluate cu apă pentru ca să permită aplicarea culorii. Din această cauză, la uscare apare o scădere de ton pentru că pigmentul nu este complet „îmbrăcat“ (acoperit de pelicula de liant). Guașa face apel la gume (arabică [3] sau la dextrină), care formează soluții mai bogate, rămînînd totuși fluide. Tonurile scad prin urmare mai puțin; din nefericire ele rămîn tot terne, fără strălucire, iar sensibilitatea la apă face ca suprapunerile să fie dificile.

Acuarela, care folosește materiale destul de asemănătoare, se deosebește de guașă prin procedeul său laviu și non-pictură. Acesta pune în valoare albul suportului care acționează peste tot reflectîndu-se printr-un strat subțire, mai curînd colorat decît pigmentat. Frumusețea sa se datorește acestei transparențe luminoase. Instrument al spontaneității și al hotărîrii, ea nu tolerează încărcarea exagerată și nici corecturile.

Capabile să unească apa cu uleiul sau cu alte substanțe, emulsiile au jucat în trecut un rol însemnat (tempera). Uitate apoi, ele oferă astăzi artistului, datorită descoperirilor din domeniul chimiei, nenumărate posibilități. Dar despre ele vom vorbi mai pe larg. Să notăm aici doar că, permițînd suprapunerile imediate, cu ele se pot executa foarte rapid picturi de o mare prospețime.

[3] Înaintea gumei arabice, care provine dintr-o plantă leguminoasă (gen mimoză) de tip „acacia“, se folosea guma de cireș, proaspătă.

Prezența apei reduce, întrucîtva, finețea modeleurilor, precum și timpul de pictare.

Contrar apei, uleiul, folosit singur, permite lucrul gîndit, elaborarea lentă a modeleurilor și rafinamentul trecerilor (pasajelor); în schimb, deoarece difuzează, are tendința să se întindă prin slaba sa tensiune capilară și scriitura nu mai este netă. Iată de ce primitivii, care cunoșteau deja posibilitățile de frecare a pigmenților cu uleiul, au preferat să picteze cu apă, cu atît mai mult cu cît, după cum amintește Theophilus, ei știau că nu pot suprapune culorile fără să aștepte perioade îndelungate [4]. Dar, în tehnicile vechi, întîlnim în permanență suprapuneri. După cum explică Pierre Paulet, execuția era simplă; tonul local era mai întîi aplicat în aplat subțire și opac, apoi era suficient să se revină asupra acestui fond încă proaspăt și absorbant punîndu-se luminile și umbrele; iată de ce el rezumă istoria tehnicii picturii spunînd că înaintașii făceau culoarea să „cînte“ prin suprapunere, iar modernii prin juxtapunere.

Această schimbare a fost oare voită? Într-adevăr, au existat descoperirile lui Goethe și ale lui Chevreul al căror rezultat a fost poantilismul. Dar, după cum observă Emile Sabouraud, posibilitățile pe care le oferă cele două procedee s-ar fi putut împăca. În realitate, a fost vorba de o soluție de înlocuire. Dispariția metodelor folosite

[4] Theophilus *(Schedula diversarum artium)*: „Luați culorile pe care vreți să le folosiți, frecați-le cu grijă în ulei, fără apă, și faceți amestecul culorilor pentru personaje și îmbrăcăminte cum ați făcut pînă acum cu apă; și veți picta în culorile lor naturale, cum veți vrea, animalele, păsările și frunzișul.“ Dar Theophilus adaugă ceva mai departe:
„De fiecare dată cînd vreți să puneți o culoare, nu-i puteți suprapune o alta pînă cînd prima nu s-a uscat, ceea ce pentru portrete, este prea lent și prea plictisitor. În acest caz este preferabil să se folosească rășină de cireș. (Theophilus *Diversarum Artium Schedula* a se vedea, în afară de Berger și *Théophile, prêtre et moine* de Ch. de l'Escalopier (1843), citat de Ziloty și *Les traditions techniques de la peinture médiévale* de G. Loumyer, Editura Dynamo, Liège, 1943).

după Van Eyck readucînd pictura în ulei la ceea ce fusese pe vremea lui Theophile, putea oare materialul care nu permitea o suprapunere rapidă să convină acestor moderni, dornici să păstreze prospețimea unei emoții? Pentru ca senzația sau ideea creatoare să fie exprimată fără întîrziere, nemaiputînd să suprapună, ei au juxtapus.

„Cheia" pierdută

Nici nu ne dăm seama de părerea de rău a acestor admirabili artiști cînd au devenit conștienți că ceva se pierduse.

Pentru a ne convinge, ar trebui să recitim paginile în care cu un simț profund al analizei istorice și totodată cu inimă de artist, doamna Camille Versini, moștenitoarea spirituală a pictorului Louis Anquetin[5], el însuși prieten cu Renoir și Lautrec, a studiat, pornind de la scrierile lor, ceea ce au gîndit despre arta lor Renoir, Degas și Cézanne.

Iată cum relatează Renoir lui Vollard începuturile micului grup independent la expoziția din 1874.

„Eu mă temeam ca nu cumva criticii să vorbească imediat de vreo nouă școală, în timp ce scopul nostru era ... de a arăta pictorilor cu modestele noastre mijloace că ar trebui o «întoarcere la meșteșug» dacă nu vrem să vedem pictura prăbușindu-se definitiv. Și aceasta însemna, desigur, a învăța din nou un meșteșug pe care nimeni nu-l mai știa.

[5] Les Nouvelles Editions Latines din Paris au publicat sub titlul *Anquetin. De l'Art*, textul stabilit pe baza manuscriselor autorului de Camille Versini. A se vedea *Les Cahiers de l'Académie Anquetin* de doamna Versini și passim., studii aprofundate în legătură cu subiectul nostru, unele apărute în revista *Les Quatre Dauphins*, altele, din păcate nepublicate, dar făcînd obiectul unor conferințe. În sfîrșit, semnalăm interesul pe care-l prezintă lucrarea *Rubens* de Louis Anquetin, apărută la Editura Nelson.

Manet și școala noastră erau încoronarea unei generații de pictori, într-un moment în care acțiunea de distrugere (dispariția tradițiilor în pictură), începută în anul 1789, se terminase.

Cu siguranță, unii dintre acești nou-veniți ar fi vrut să reînnoade firul unei tradiții ale cărei imense binefaceri le simțeau în mod confuz. Dar pentru aceasta trebuia învățat, înainte de toate, meșteșugul de a picta și, cînd te bizui pe propriile tale forțe, trebuie să pornești în mod necesar de la simplu ca să ajungi la complicat. Rezultă deci că, pentru noi, marea căutare a constat în a picta în modul cel mai simplu cu putință.

La începuturi, eu aplicam straturi groase de verde și de galben, crezînd că obțin în acest fel mai multe « valori ». Într-o zi, la Luvru, observ că Rubens cu un simplu frotiu obținuse mai multe « valori » decît mine cu toate îngroșările mele. Altădată, descopăr că Rubens cu negru obținea argintiu..."

Mult mai violent decît Renoir, Cézanne s-a indignat de tot ce se scria despre impresionism, pentru a-l prezenta, cu orice preț, drept o școală novatoare.

„Ne pun în aceeași oală cu impresioniștii. Dar treaba noastră este alta: să-l refacem pe Poussin după natură. În asta constă toată problema.

Ceea ce-mi lipsește este știința execuției. Poate că voi ajunge și acolo. Dar sînt bătrîn. S-ar putea să mor înainte de a fi atins acest țel suprem. Să știu să execut ca venețienii!"

Iar la muzeul din Aix el a spus în fața *Jucătorilor de cărți* din Școala flamandă: „Iată cum aș vrea să pictez".

Sentimentul acestei neputințe capătă la Cézanne un caracter dramatic. Să ne amintim de portretul care-l reprezintă pe Gustave Geoffroy cuprins de disperare.

Degas, mai puțin tragic, dar perfect lucid, se întoarce la înaintași. Cu toate că se străduiește să-și copieze maeștrii pentru a le redescoperi secretele, el nu reușește mai mult decît Renoir și

Cézanne.

Rouart, în lucrarea sa *Degas à la recherche de sa technique*, ne spune: „Degas era într-adevăr obsedat de meșteșugul vechilor maeștri care i se părea perfect și de care ar fi vrut atît de mult să se folosească".

Se știe cum, descurajat să lupte în zadar împotriva materialelor necesare picturii în ulei, el a adoptat pastelul care nu ridică aceleași probleme.

Această angoasă a meșteșugului pierdut era, în realitate, cu mult anterioară impresioniștilor. Între Descamps [6] și Fromentin [7], mulți erudiți au cercetat cauza reușitei flamande. Cazul cel mai extraordinar este cel al lui Jean-François Mérimée [8], căci lucrarea sa *Traité de la peinture à l'huile*, apărută în 1830, depășește în clarviziune și în justețea analizei tot ce se va scrie în continuare timp de aproape un secol.

Chiar din prefață a fost pusă următoarea problemă: un pictor experimentat poate să copieze un maestru contemporan, dar nu pe Rubens, și nici pe Tiziano. El o va putea face însă cu ușurință dacă i se oferă mijloacele pe care le-au folosit aceștia. Dar cărțile, inclusiv enciclopediile, nu dau nici o indicație. Noi îl admirăm cu atît mai mult pe Mérimée căci el publică formule și metode a căror origine veche nu ne va fi confirmată decît mult mai tîrziu.

Istoricii ne vor spune pentru ce cartea lui n-a avut parte decît de indiferență și uitare. Să fi fost oare considerat autorul responsabil de unele eșecuri ale lui Prud'hon? Să fi fost oare spiritele

[6] Descamps: *La vie des peintres flamands*, Paris, 1753.

[7] Eugène Fromentin: *Les Maîtres d'autrefois* (Floury, 1941).

[8] Este vorba de tatăl lui Prosper Mérimé (1803—1870): Jean-François-Léonore Mérimée, născut la Broglie în 1757, mort la Paris în 1836. Pictor și chimist, a fost profesor de desen la Școala Politehnică și secretar permanent al Școlii Regale de Arte Frumoase. Editorul său a fost Huzard-Vallat.

mai preocupate de descoperirea fotografiei și de teoriile noi despre lumină?

Totuși, chiar dacă Fromentin, în căutarea „cheii pierdute", n-a știut să vadă, ideea era acolo. Ea va fi reluată de Van den Bergh și, mai ales, de Anquetin [9]. Acesta, care se anunța ca un artist eminent, renunțînd la succese, și-a consacrat viața studierii sistematice a vechilor maeștri, pentru a descoperi cauza reușitei lor. El a înțeles în cele din urmă că ceea ce lipsea era cunoașterea materialului însuși, pierdut din secolul al XVIII-lea.

Eu am avut marele noroc de a-l cunoaște datorită lui Joseph Bourgeois, pe continuatorul lui Anquetin, Jacques Maroger, pe care, o viață în egală măsură consacrată cercetărilor, avea să-l ducă, în fine, la lumină. El a avut amabilitatea să mă inițieze în lucrările pe care le efectua, apoi să mă asocieze studiilor lui, pe parcursul unei prietenii de mulți ani. Datorită lui l-am cunoscut pe Raoul Dufy, cînd acesta picta tabloul „Zîna Electricitate". Tot lui îi datorez adînca prietenie a altora ale căror sfaturi și încredere mi-au fost atît de prețioase.

Este ușor să critici. Nu avem dreptul să uităm că Maroger este cel care a deschis drumul. Inițiator, oscilînd între îndoială și speranță, știe el însuși că se întîmplă să ne înșelăm. El a avut meritul de a fi în același timp practician și istoric. Cartea sa: *The secret formulas and techniques of the masters* [10] conține poate cîteva pasaje contestabile, dar reprezintă o minunată privire de ansamblu asupra problemei.

Această carte convinge. Această convingere, Maroger o întărea și mai mult prin ceea ce realizase ca practician. O idee capătă atîta forță cînd se bazează pe ceva ce se poate vedea și pipăi! Ce revelație au constituit pentru mulți primele

[9] Numai din Franța ar mai trebui numiți Augustin Maché și Armand Point.

[10] Editată de *The Studio Publications*, New York.

sale mediumuri![11]. Nu voi da ca exemplu decît entuziasmul lui Dufy.

Revelația că odinioară existase un instrument combinînd avantajele tehnicilor pe bază de apă cu cele pe bază de ulei, fără însă să prezinte neajunsurile lor. De asemenea, revelația că aici era faimoasa „cheie pierdută", dar și că timpul părerilor de rău trecuse, pentru că acest instrument putea fi transmis pictorilor de astăzi.

---

[11] Cuvîntul „medium" nu figurează în manuscrise. El are un sens mai precis și mai limitat decît termenul „verni", folosit aici în mod obișnuit.
În latină el înseamnă mediu (mijloc) și modalitate. Este mediul în care se folosesc culorile și modalitatea de a le așterne, de a le pune în valoare așa cum metalul unei bijuterii ne permite, în același timp, să fixăm și să punem în valoare pietrele prețioase. De Mayerne îl folosește dar în alt sens decît cel pe care ni-l propunem și care este: preparat mai mult sau mai puțin complex, pe bază de rășini și uleiuri, dizolvate sau emulsionate, pe care îl adăugăm culorilor deja frecate ca să le aplicăm mai ușor și să variem efectele, asigurînd totodată conservarea lor. Mediumurile comportă „verniuri de pictură", dar unele merg și mai departe. Sinonimul „Malmittel" — mijloc de pictură — li se potrivește bine; acela de „Ligamento" exprimă ideea de liant.

[Acum o sută de ani, cuvîntul *medium* și comentariile referitoare la produsele folosite sub acest nume (ca „Roberson's Médium") figurau în *Bouvier's Handbuch der Oelmalerai*, reeditat de Ehrhart în 1875 (cf. pagina 100). Preparatul era folosit fie prin amestec, fie prin ștergere cu hîrtie de mătase. Doerner (pagina 99) numește „Malbutter, Medium, Meguilp, Gumption", „amestecuri asemănătoare cu unguenții, uleiurile sicative, ceara etc. conținînd adesea zahăr de plumb". Mai precis va fi Gettens care definește preparatul „megilp" ca un medium de pictură gelatinos, compus din mastic, ulei sicativ și terebentină (El nu vorbește de plumb). Acești autori sînt de acord (și unii prieteni englezi ne-au confirmat-o) asupra calităților oferite de „Megilp" la execuție, precum și asupra pericolelor pe care le-ar prezenta în cele din urmă folosirea lui excesivă (fragilitate și înnegrire). Cei care se ocupă de restaurări țin minte că secolul trecut a putut folosi asemenea produse alături de terebentina de Veneția și verniul copal.

Numărul de „mediumuri de pictură" inventate este neînchipuit de mare. Sub acest aspect ele sînt ca ciupercile; unele foarte bune, iar altele otrăvitoare].

Renașterea mediumurilor

„Putem, studiind trecutul, să pregătim viitorul"

(Paul Sérusier)

Multe amintiri sînt legate de cîte un miros. Cînd am început să merg în strada Victor-Massé găseam aici constant, dar variat, acel miros specific al fierberii uleiului pe care o efectua Maroger. Cîndva, dacă e să-i dăm crezare lui Vasari, Van Eyck se temea ca vreun vizitator să nu-i ghicească secretul după un anumit miros pătrunzător și trecător. Acest miros dispăruse cu totul acum treizeci de ani, epocă în care rar se întîmpla ca vreun pictor să se gîndească să folosească altceva decît ulei crud. Tot astfel, dacă Maroger accepta să se folosească de gaz și nu de o mașină de gătit cu cărbune de lemn și să aprecieze temperatura fierturilor sale nu numai prin prăjirea cepei, ci și cu ajutorul termometrului, aceasta nu însemna că nu se întorcea cu secole în urmă pentru a redescoperi ceea ce se pierduse între timp.

Fără să reluăm toate încercările care l-au determinat la început să emulsioneze cu gumă arabică uleiul negru obținut prin fierbere cu litargă și să colaboreze cu Raoul Dufy, să vedem în ce sens se manifestă interesul față de astfel de cercetări.

Aceasta cere mai întîi să identificăm epocile și școlile care au adus materialul și folosirea lui la cel mai înalt grad de perfecțiune.

Este o greșeală [12] să-l considerăm pe Van Eyck inventatorul picturii în ulei. Aceasta era cunoscută din antichitate. Ajunge să amintim că, prin secolul al XII-lea, călugărul Theophilus spunea

---

[12] Scrisă în timpul vieții lui Jean Van Eyck, *Tratatul de pictură* de Cennino Cennini este un prețios document care ne descrie ce știau să facă cu uleiul pictorii în acea epocă.

[Chiar accidentul de care Vasari ne relatează că l-a determinat pe Van Eyck să facă cercetări constituie o dovadă că încă de pe atunci se folosea culoarea în ulei. Menționăm, în plus, documentul din anul 1320, în care

că putem freca culorile cu ulei, dar că uscarea lor lentă îngreunează suprapunerile. Iată de ce Evul mediu nu le folosește decît la colorarea statuilor. Pentru tablouri, se preferau temperele. Totuși, el a cunoscut terebentina, verniurile grase pe bază de ambră și chiar sicativii. Începînd chiar din această epocă, s-ar fi putut picta în ulei, ca în secolul trecut. Ne putem închipui starea în care ne-ar fi parvenit astfel de lucrări, cînd ne gîndim cum s-au alterat cele din secolul al XIX-lea.

Dar dacă, dimpotrivă, o lucrare de Van der Weyden ajunge pînă la noi intactă, cu siguranță că Van Eyck a descoperit altceva. Maroger a observat pe bună dreptate: „Nașterea mediumului coincide cu descoperirea tiparului. Van Eyck descoperă uleiul fiert în 1410, transmite secretul cu cîțiva ani înainte de a muri (1441), *Biblia* lui Gutenberg a fost tipărită în 1452“. De fapt, pentru tiraj, folosirea caracterelor mobile este mai puțin fundamentală decît existența cernelei cu priză (uscare) rapidă, care lasă pe hîrtie o amprentă precisă și fără halouri. Pictura în ulei s-a născut în ziua în care s-a putut controla difuzia liantului [13].

Pierre din Bruxelles se angajează să picteze în ulei o galerie a castelului d'Artois la Conflans (cf. Louymier).

Împăstările rotunde ale lui Van der Weyden sînt, după părerea lui Pierre Paulet, dovada execuției cu ulei și nu cu apă; iar deasupra părții din dreapta a tabloului lui Van Eyck de la Luvru se observă cracluri caracteristice].

[13] Dar în această perioadă, soluția trebuie să fi fost în parte cunoscută, deoarece tiparul a avut mai mulți inventatori. În Harlem, prin anul 1420, Laurent Jean, supranumit Coster, decupează litere în scoarță de fag. Încurajat de acest succes, merge mai departe și, la început împreună cu ginerele său Thomas Pierre, inventează un fel de cerneală foarte vîscoasă și mai rezistentă decît cea folosită la scris și tipărește astfel imagini la care adaugă caracterele din lemn pentru care le inventase. Notăm că formarea halourilor prin migrarea lichidului nu trebuie confundată cu ceea ce tipografii numesc „stafii“ (apariția pe verso-ul foilor de hîrtie, după tragere și stivuire, a unei colorații gălbui corespunzînd tipăriturii de pe recto). Aceasta se datorește formării de produse volatile prin oxidarea uleiului (aldehide etilenice) care se fixează pe hîrtie prin auto-oxidare.

Firește, materialul lui Van Eyck corespundea unei estetici definite și unui anumit mod de a lucra. El va evolua odată cu acestea. Unele modificări, secundare în ce privește principiul, dar esențiale pentru efect vor duce la aceste mediumuri care, răspunzînd unor maniere atît de diverse ca impetuozitatea italienilor și precizia olandezilor ne-au lăsat atîtea capodopere, ca să dispară în cele din urmă puțin cîte puțin, în secolul al XVIII-lea, datorită pierderii contactului între pictorii care deveniseră tot mai individualiști odată cu dispariția marilor ateliere.

Din ceea ce aparține trecutului, nu totul trebuie admirat orbește, în mod superstițios. Nu numai că numeroși pictori au fost artiști mediocri, dar în multe locuri putem observa și tehnici de proastă calitate. În secolul al XVIII-lea, școlile franceze, italiene, spaniole lasă, din acest punct de vedere, foarte mult de dorit. Tablourile s-au alterat și s-au înnegrit mult. Dacă, în zilele noastre, se studiază materialele, aceasta presupune, înainte de toate, o alegere atentă a lor dintre cele mai frumoase realizate în trecut, care ne vor ghida în privința celor din prezent și din viitor. Vedem în Flandra și la marii pictori venețieni exemple de materiale minunate, dar trebuie reținută mai ales tehnica lui Rubens și a contemporanilor săi, unde se găsesc îmbinate calitățile celor două școli, flamandă și italiană. Să adăugăm că, permițînd pictarea tabloului în ansamblul său, această tehnică răspunde cel mai bine nevoilor pictorilor în prezent [14].

---

[14] Astfel s-au orientat studiile. Totuși, plecarea lui Maroger în America a întrerupt colaborarea noastră. După terminarea războiului, am putut cel puțin să ne scriem în mod obișnuit. Scrisorile lui mi-au îndrumat propriile cercetări. Mai mult chiar, el a avut grijă să mă pună în legătură cu cei pe care-i părăsise în Franța și care erau interesați de aceeași problemă: Pierre Jérome, Camille Versini, Pierre Paulet.

Alți cercetători au ajutat imediat micul nostru grup. Erau chimiști din Asociația franceză a tehnicienilor din domeniul picturii și — mulțumită prețioasei colaborări a lui Guillaume Janneau — mulți artiști aveau să aprecieze eficiența mijloacelor propuse. În noiembrie 1959, Pavi-

Ce ne permite un medium

În primul rînd, facilitatea execuţiei. (Dufy observa că ea nu ridica nici o problemă pentru pictor, acordînd o libertate completă imaginaţiei lui creatoare.)

Ea oferă şi posibilitatea de a picta precis, tăios, cu o tuşă stabilă (să ne gîndim la difuzia uleiului crud). Totodată, permite trecerea de la mai solid la mai suplu, şi posibilitatea de a putea reveni şi de a lucra peste tot fără să fim stînjeniţi de o priză prea rapidă.

La acest avantaj se adaugă uimitoarea proprietate pe care nu o are uleiul crud, a suprapunerii pe proaspăt. Ce uşurare a lucrului ne oferă acest singur fapt! El ne explică de ce „Chermeza" lui Rubens a putut fi pictată în douăzeci şi patru de ore şi cum a pictat Van Dyck portrete într-o jumătate de oră.Or, striaţiile pensulei lui Rubens se regăsesc în stratul inferior şi totuşi culorile nu sînt amestecate. Materia pare încremenită [15].

---

lionul din Marsan a prezentat „Cercetările tehnice asupra picturii". Circa patruzeci de artişti, printre care unii foarte cunoscuţi, grupînd diferite tendinţe estetice, expuneau lucrări realizate în întregime cu ajutorul unuia dintre cele două mediumuri reconstituite: cel flamand sau cel veneţian. Aceştia, de atunci încoace, au stîrnit un interes care nu a încetat să crească. Entuziaştii au vorbit de o renaştere şi de o revoluţie în pictură. Sînt cuvinte mult prea mari pentru reconstituirea unui material, dar ideea din care s-a născut această reconstituire nu este nedemnă dacă ea înseamnă redeşteptare şi drum deschis spre noi cercetări.

[15] Maroger fusese puternic impresionat de această tuşă blocată peste care se putea repicta aproape imediat. „Aceasta nu pentru că fusese aplicată „slab" cu puţin liant, căci ea este prezentă şi în transparenţele în care fracţiunea uleioasă sau răşinoasă devine preponderentă. Epoca ei se situează între primii flamanzi care mai lucrau într-un crescendo de tonuri închise (ca la acuarelă), şi uitarea procedeului în secolul al XVIII-lea cînd umbrele vor fi fixate cu un simplu verni avînd tendinţa de a se aplatisa.
De la Van Eyck la Brueghel cel Bătrîn, pigmenţii uşori au mai mult relief decît cei deschişi. Alburile sînt subţiri,

Se spune că o substanţă este tixotropică atunci cînd, fiind densă, se fluidifică prin agitare, revenind la consistenţa ei iniţială prin repaos. Nisipurile mişcătoare sînt, în acest sens, un exemplu, ca şi unele mixturi ale căror formule ne-au parvenit. Ele sînt contemporane cu Rubens şi totul se întîmplă ca şi cum el ar fi folosit un astfel de material. Frecarea pensulei îl lichefiază. Repaosul nu prin uscare ci prin reluarea stării de gel conferă din nou materialului suficientă consistenţă pentru a permite suprapunerea care nu-l va antrena.

De notat, ceea ce este foarte important, că uscarea însăşi se produce lent. Scrisorile lui Rubens sînt o dovadă în acest sens. De reţinut, de asemenea, faptul că pictorul a apelat adesea la expunerea la soare, pentru a asigura o uscare perfectă şi, după cum explică chiar el, pentru a distruge materia colorantă pe care o formează uleiul în timpul uscării. Razele solare sînt, după părerea lui, „unicul antidot împotriva acestei boli cardiace".

Un alt avantaj al acestor mediumuri a fost acela de a asigura conservarea. Uleiul crud se modifică în permanenţă în contact cu aerul. Se consideră că, după patru sute de ani, evoluţia sa încă nu s-a încheiat. Dealtfel, ea îmbracă forme foarte diverse, după natura produselor care au fost asociate uleiului. Se cunoaşte rolul nefast al anumitor „sicativi de suprafaţă", introduşi de secolul al XVIII-lea pentru a favoriza priza. După ce s-au grupat solid în perioadele de tinereţe apoi de maturitate moleculele se disociază. Materia

---

strălucitoare şi fără striuri. Textura lui Rubens este spongioasă şi asemănătoare cu aceea a unei spume groase care lasă să se vadă imprimarea onctuoasă a trăsăturilor de pensulă. Cînd ajungem la Fragonard, urmele de pensulă nu se mai văd decît pe alb; ceilalţi pigmenţi nemaifiind striaţi, nu mai reţin lumina. Materialul nu mai rămîne pe loc şi trăsătura îşi pierde precizia. Caracteristică principală a şcolii lui Rubens, trăsătura de pensulă se vede peste tot; marginile, pe laturi, se contopesc fără nici o întrerupere perceptibilă. Glasiurile, chiar şi cele mai lichide, au rămas pe loc, fără să curgă."

se descompune sub efectul unei adevărate arderi lente. Ea devine sensibilă la apă şi la solvenţi.

Dar, se întîmplă ca, ştergînd cu acetonă tabloul unui pictor flamand sau olandez, datînd din epoca de aur, să vedem cum dispar repictările executate în ulei la restaurările succesive, în timp ce pictura originală rezistă, deşi este mult mai veche. Dovadă că artistul a folosit un material deosebit — ulei tratat în prealabil pentru a-i ghida evoluţia — argumentul fiind prezenţa unor elemente stabilizatoare [16].

Adăugăm că lucrul pe proaspăt, dă o materie omogenă în toată grosimea ei, în opoziţie cu cea formată dintr-o îngrămădire de straturi cu grade de uscare diferite [17].

Ajungem la efectele de transparenţă care oferă picturii unul dintre mijloacele de expresie cele mai bogate. Orice culoare, chiar opacă, devine transparentă dacă-i depărtăm particulele printr-un liant cu refringenţă apropiată. Dar, după cum vom vedea în cele ce urmează, un astfel de amestec, în care pigmentul este rarefiat prin această

[16] Cunoaştem acum importanţa substanţelor bazice (varul şi litarga) atît de frecvent întîlnite în reţetele din acel timp.

[17] Nu vom insista niciodată îndeajuns asupra necesităţii de a evita migrarea uleiului spre straturile inferioare, inclusiv spre preparaţia suportului. Aceasta este cauza unor accidente chiar atunci cînd s-a respectat, în timpul pictării, regula „gras pe slab". De fapt, aceasta este apoi încălcată, dacă uleiul, rămînînd prea mult timp în stare lichidă din lipsă de sicativitate are timp să difuzeze spre fond prin osmoză.

Un alt caz de deplasare a uleiului, de data aceasta spre suprafaţă, este acela al „tuşelor obosite". El apare atunci cînd insistăm asupra unor paste (tuşe) deja aplicate apăsînd cu pensula sau cu cuţitul. Atunci se spune despre culoare că „plombează".

Pentru a înţelege ce se întîmplă, să ne gîndim la urmele de paşi pe nisipul umed cînd valurile se retrag. Locurile călcate de picior apar lucitoare pe plaja mată. Presiunea exercitată asupra nisipului face să iasă apa la suprafaţă.

Or, nu numai pastele de culoare sînt astfel sărăcite în masa lor, deci supuse pericolului de a cracla, dar uleiul ieşit spre exterior nu va întîrzia să se închidă la culoare. Mediumurile se opun unor asemenea migraţii.

diluare, trebuie aplicat în strat destul de gros pentru a-şi păstra culoarea intensă. Oricine ştie că două bucăţi de sticlă colorată dau prin suprapunere o nuanţă mai profundă decît una singură. Tot astfel, ca să copiem tabloul „Boul jupuit" al lui Rembrandt, trebuie folosit nu ulei crud sau un simplu verni, ci o materie densă şi sticloasă de consistenţa culorilor cu care se amestecă.

Vrem să combinăm două culori diferite? Putem să o facem, pe de o parte, prin juxtapunerea tuşelor sau prin simplul amestec al pastelor. Vom reveni mai tîrziu asupra acestui procedeu comun aproape tuturor pictorilor. Vom spune de la bun început că îşi are limitele lui: el face ca tonurile să devină cenuşii sau le murdăreşte, ceea ce explică motivul pentru care nu este folosit de anumiţi artişti moderni.

Pe de altă parte, putem suprapune. Dacă ultima culoare aplicată este transparentă, ea joacă rolul unui filtru. Ea nu permite luminii incidente să lumineze fondul decît într-o anumită culoare. Va fi întoarsă către privitor numai culoarea din acea parte a zonei spectrale pe care o are în comun cu acest fond. Ceea ce va reveni spre ochi va fi de o luminozitate atenuată, dar de o puritate sporită.

Dar un medium permite aplicarea acestui principiu, în moduri uimitor de diferite:

Mai întîi, putem exalta un ton. De Mayerne dă reţete pentru diferite cazuri într-un important capitol al lucrării sale *Labeurs de couleurs*. Regula este de a suprapune o culoare vie, translucidă, peste o culoare moartă, de un ton învecinat, dar opac (şi, în acest scop, uneori, îndoit cu alb). Astfel, ultramarinul se aşterne peste albastrul de cobalt sau peste *cendre bleue**, lacul roşu peste vermillon. Negrul intens se obţine punînd mai întîi un cenuşiu negru de fum peste care revenim cu negru de ivoriu care acoperă mai puţin, dar este mai transparent.

* Azurit (albastru de cupru, n. tr.).

Pentru fiecare culoare, de Mayerne precizează: „Se poate deschide cu... se închide cu ... [18]".

Pentru deschiderea culorii, el recomandă culori opace căci, pentru a reprezenta părțile luminate, lumina trebuie pe deplin oprită, astfel putînd fi reflectată cît mai bine spre privitor. Lumina străbate, de asemenea, profunzimea umbrelor, dar numai difuzată sau reflectată, prin urmare atenuată și colorată de întîlnirile precedente. Dar culorile noastre transparente reproduc această lucire filtrată, sub care apare tonul local. Între opacitatea luminoasă și adîncimea umbrită, modeleul stabilește tranziția, dar violența sau blîndețea contrastului lor apropie sau îndepărtează fiecare obiect, creînd astfel perspectiva.

Vom avea de studiat resursele pe care le oferă suprapunerile unor tonalități mai mult sau mai puțin îndepărtate [19]. Și putem să ne gîndim că prin transparență un subjectil colorat (pînză gri sau roșie) își exercită influența ca să creeze o dominantă și senzația de armonie generală.

---

[18] Vom reveni, la pagina 251, mai în detaliu, asupra acestui pasaj al manuscrisului.

[Semnalăm la biblioteca Școlii Naționale de Arte frumoase din Paris acest manuscris al cărui autor ne este necunoscut:

„... Înecînd culoarea într-o abundență de ulei ceea ce reprezintă un mare neajuns. Părerea mea este că dacă vom pune mai mult decît trebuie cîteva picături chiar și din uleiul cel mai pur, culorile se vor îngălbeni mai mult decît le-ar îngălbeni uleiul cel mai impur, dar din care vom pune numai atît cît trebuie.

Eu știu că un pictor cunoscut are obiceiul să-și îngrașe culorile, ținîndu-le în bășici și expunîndu-le la soare timp de șase luni. Nu știu dacă există mulți cărora să le placă așa cum îi plac lui culorile vîscoase, dar pot să spun că nu am întîlnit pe nimeni care să nu-mi fi spus că, așa cum fac și eu, atunci cînd un pachet de culori se învechește puțin în cutie, îl aruncă pentru a folosi altele mai proaspete."

Adesea se spune că „uleiul este dușmanul uleiului". Trebuie prin urmare să știm să-l alegem bine, apoi să-l îmblînzim. Sîntem „prinși" între înnegrirea violentă a inului și lenea, moliciunea, cauze a numeroase accidente, care caracterizează uleiul de nucă, de mac și surogatele lor moderne. În privința tratării, împărtășim părerea exprimată în manuscris: uleiul, expus la aer, cum reco-

Semnalăm de pe acum pe scurt — pentru că vom reveni asupra acestui subiect mai tîrziu — un caz interesant de suprapunere: folosirea opalescenței, velatura pe care o putem numi pur și simplu voal.

Într-un pasaj din scrierile sale, Leonardo da Vinci remarcă faptul că fumul unui foc de lemn apare albastru pe un fond închis și cafeniu pe un fond deschis. Tot astfel, un alb foarte diluat aplicat pe un ton închis difuzează spre albastru [20].

Astfel devine posibilă, datorită unui medium, transpunerea în tablou a fenomenelor naturii. Deschis pe închis dă opalescența rece; „velatura" albă se comportă ca ceața, dînd naștere albastrului depărtărilor. Ea creează, de asemenea, culoarea albăstruie a carnației, cînd roșul vaselor sanguine este voalat de finețea pielii. Procedee care, după cum ne arată Ziloty, au fost folosite cu atît succes de Tiziano, Veronese, J. Ruysdael, Poussin.

Maniera opusă, închis pe deschis, creează opalescența caldă, folosită în redarea efectelor solare. O vom regăsi în sugerarea pulberii aurii a serii și nu trebuie confundată cu adîncirea umbrei despre care am vorbit mai înainte, căci, într-un caz este vorba de voal, iar, în celălalt, de transparență.

---

mandă unii autori, se va usca greu, și va rămîne lipicios. Pentru a-l înălbi la soare, trebuie expus în flacoane de sticlă bine umplute și astupate. Trebuie știut că oricare ar fi metoda folosită pentru înălbire, o pictură în ulei nu-și va pierde niciodată tendința de a se închide la culoare.

Fără să ținem o lecție de chimie, semnalăm faptul că transformările uleiului sînt cu totul altele dacă îl încălzim cîteva ore, fără aer, la temperaturi care odinioară se apreciau după fuziunea cositorului, prăjirea cojii de pîine sau de ceapă, vorbindu-se de „fumegare", de „fierbere" și de „riscul de a da foc casei". (Noi am spune că aceste temperaturi se situează între 250—300°). Rezultatele sînt foarte diferite, în funcție de intensitatea și durata încălzirii, ca și de faptul dacă se adaugă sau nu anumiți compuși minerali cum este litarga. Acestea sînt cîteva dintre uleiurile „fierte" care vor intra în compoziția mediumurilor].

[19] A se vedea pagina 251.

[20] A se vedea paginile 243 și următoarele.

În sfîrşit, un medium permite corectarea unui fenomen optic datorat faptului că reprezentăm pe o suprafaţă plană culori spaţiate în cea de-a treia dimensiune.

Ochiul se acomodează întotdeauna, explică Louis Houtecoeur, pe o anumită culoare apropiată de roşu-portocaliu. El oboseşte în vecinătatea altor culori ale aceluiaşi plan (în cazul tabloului), înzestrate cu o opacitate egală, deoarece, în funcţie de locul lor în spectru, le vede pe unele ca un miop, iar pe altele ca un presbit.

Să presupunem că aceste culori sînt de transparenţe diferite; din această cauză, ele înaintează sau se retrag în raport cu planul tabloului, deoarece opacitatea apropie, transparenţa îndepărtează. Dar un medium poate fi adăugat astfel încît fiecare culoare să apară la depărtarea voită pentru a o vedea clar. Poate că de aici derivă cauza acelei satisfacţii a ochiului pe care ne-o dau atîtea tablouri vechi, dar pe care ne-o refuză verniurile colorate din secolul trecut.

Alegerea şi elementele componente ale mediumului

> *„Numai o materie frumoasă poate fi pe măsura unei idei frumoase. Acest echilibru ne dă emoţia Artei."*
>
> (RAOUL DUFY)

Într-un tablou de la muzeul din Rennes,[21] Marten Van Heemskerk pune în evidenţă folosirea unui medium pe care îl înfăţişează printr-o mică grămăjoară de geleu transparent pe paleta lucrării sale „Sfîntul Luca pictînd-o pe Fecioară". Totuşi, aceasta nu este decît o anecdotă sau, dacă vreţi, o piesă doveditoare. Pe un plan mult mai larg,

[21] Subliniem că este vorba de tabloul de la muzeul din Rennes. De fapt acelaşi pictor ne oferă, la Harlem, o altă versiune a acestui tablou, dar nereprezentînd decît dosul paletei (a se vedea planşa).

trebuie să observăm cît de mult se deosebeşte mai ales materia folosită de Şcoala flamandă faţă de cea folosită de Şcoala veneţiană. În plus, cînd un pictor lucrează în străinătate — exemplul lui Frans Post ne-o confirmă — el nu lucrează în tehnica ţării sale, ci în cea a ţării în care se află: tabloul lui Rubens „Încoronarea cu spini" este italian.

Iată de ce un artist care a călătorit, şi acesta este cazul lui Rubens, nu va fi sclavul unui singur procedeu. El îşi va alege materialul în funcţie de cerinţele momentului. Rubens nu obţine strălucirea de agată a tablourilor sale de şevalet prin mijloacele pe care le foloseşte la marile sale pînze semi-mate, grunduite cu gri deschis, aflate la Galeria Medicis. El schimbă mediumul şi trece la altul. Astfel, fiecare pictor trebuie să folosească materialul care condiţionează efectele pe care le caută şi factura care îi convine.

Orice medium ne permite să suprapunem pe un grund opac un strat colorat mai mult sau mai puţin transparent, demi-pastă, glasiu sau velatură. Aproape toate verniurile se pretează la un astfel de efect. Ajunge să le adăugăm o cantitate de culoare cu atît mai slabă cu cît dorim mai multă transparenţă.

Un verni de pictură conţine o gumă sau o răşină şi, spre deosebire de verniurile noastre de finisare a tablourilor, o oarecare cantitate de ulei.

Proporţia uleiului în raport cu guma este un factor important. Unele picturi ale lui Prud'hon demonstrează pericolul glasiului prea gras. În schimb, un verni prea slab se va fisura. Între aceste extreme, multe verniuri de pictură sînt destul de bogate în ulei pentru a-şi păstra mult timp supleţea. Folosirea lor nu contravine regulei „gras pe slab", deoarece ele sporesc conţinutul în ulei al stratului superficial. Cît despre guma prezentă, ea contribuie la aspectul de agată al pastei. Astfel verniurile favorizează conservarea.

Există totuşi restricţii privitoare la calitatea lor. Multe au craclat sau au transformat glasiurile

într-o materie opacă și ternă ale cărei tonuri au scăzut cu totul.

Max Doerner avea dreptate să opună aceste accidente, frecvente în secolul al XVIII-lea, bunei conservări a albului de plumb învecinat [22]. Uscarea uleiului trebuie dirijată și această observație ne arată că plumbul care se adăuga verniurilor în secolul al XVI-lea își avea utilitatea lui [23]. Mai tîrziu însă el lipsește din numeroase verniuri de pictură atunci cînd încep să se folosească alte produse „sicative" al căror exces a fost catastrofal.

Și natura gumei joacă un anume rol. Sînt apreciate, mai ales pentru buna lor solidificare și rezistența la îmbătrînire, verniurile cu gume tari. Se numesc astfel anumite varietăți care nu se pot amesteca cu uleiul decît după ce au fost modificate prin topire la o temperatură ridicată [24]. De aici provine, din păcate, colorarea.

---

[22] Pînă în secolul al XIX-lea, albul folosit cu ulei a fost întotdeauna un compus al plumbului (ceruză sau alb de argint).

[23] Reacția plumbului pe ulei oferă un alt avantaj care nu i-a scăpat lui Mérimée. El formează o pomadă care favorizează ductilitatea, conferă pastelor o consistență untoasă și menține structura tușei (a se vedea pag. 84). Dar aproape toate rețetele din manuscrise conțin litargă (ceruză calcinată). Ideea provine, fără îndoială, din medicină, căci aceste uleiuri cu plumb se numesc „emplastice".

[24] A se vedea pagina 153. Astfel de gume provin din Zair, din Congo sau din Madagascar. Li se spune „copal", cuvînt tot atît de vag astăzi cum era pe timpul lui de Mayerne termenul de „ambră" care desemna, fără îndoială, același produs și era importat prin Veneția, fără a avea nici o legătură cu ambra de Baltica. Verniurile numite „cu ambră" pentru care manuscrisul ne dă mai multe rețete, corespund punct cu punct verniurilor noastre cu copal și erau foarte apreciate.

„Gentileschi ... excelent pictor italian, adaugă pe paletă o singură picătură de verni de ambră adusă din Veneția și cu care se lăcuiesc lăutele, mai ales la carnație și ca să se întindă albul, și să-l atenueze ușor, de asemenea ca să-l facă să se usuce mai repede. Prin acest procedeu, el lucrează cînd vrea, fără să aștepte uscarea culorilor

Ele sînt folosite de foarte mult timp și, uneori, sînt căutate și în zilele noastre. Totuși, în epoca noastră, pictorii încercînd să picteze luminos, au renunțat la ele, din cauza culorii lor. Acum s-au folosit mult verniurile de pictură pe bază de „damar" [25] de Indonezia, necunoscut în perioada clasică și înlocuit ulterior cu rășinile sintetice.

Verniurile de pictură [26] sînt folosite nu numai pentru transparențele netede, ci și pentru muierea și spălarea pensulei. Ele accelerează priza, dau strălucire culorilor și, diluate, favorizează execuția minuțioasă, deoarece permit trăsături precise fixînd rapid tușa, datorită rășinii care se solidifică.

Dar unele rășini moi, cum sînt damarul, masticul, indicate pentru anumite rețete, și mai mult încă, terebentina de Veneția [27], dăunează solidificării și determină o anumită friabilitate. Iată

în întregime iar verniul, deși roșu, nu strică deloc albul. Vidj."

[Acest verni de ambră, ca și verniurile de copal, are tendința să se închidă la culoare. Chiar dacă e vorba de cel al lui Rembrandt:

„Într-o zi un particular căruia îi arătam o piesă foarte frumoasă a acestui autor, m-a întrebat dacă nu cumva el amesteca funingine în culori, deoarece lui îi păreau atît de roșcate ... Mărturisesc că adevăratul colorit se schimbase în timp, cu atît mai mult cu cît Rembrandt era obișnuit să picteze cu verni.

Tablourile lui Rembrandt sînt încărcate de culori în special cu lumini frumoase; el „topea" rareori tentele, deoarece le aplica unele peste altele fără să le îmbine, mod de lucru specific acestui mare maestru.

Mansaert, *Le Peinture amateur et curieux*, pag. 142].

[25] Provenind din diverse rășini vegetale: Terebentină de Veneția: Pinus Larix. Terebetină de Strasbourg: Pinus Picea. Ambră: vechi conifere, printre care Pinus Succinifera (ambră în sensul actual al cuvîntului). Copal: Cesalpinee din diferite specii și regiuni. Mastic: Pistachier Lentiscus (Grecia). Sandarac: Collitris Quadrivalvis (Tuia). Damar: Dipterocarpee de tip Hovea, Anisoptera și Shorea.

[26] V. pag. 151.

[27] Mai curînd balsam decît rășină, terebentina de Veneția, sucul care se scurge din rănile molidului, a fost folosită întotdeauna. Diluată cu esență, ea formează pentru Van Dyck un verni de retuș (de Mayerne). În doză moderată, ea îmbunătățește tușa și strălucirea.

Folosirea ei în proporție ridicată, pentru obținerea gla-

de ce verniurile de pictură (în afară de copal) nu se pot folosi într-un strat suficient de gros pentru a da culorilor tonurile profunde pe care Rembrandt le obține în împăstările sale transparente. Dar prin astfel de practici s-au obținut adeseori umbre vibrante alături de denivelări opace. Portretul de femeie din muzeul de la Douai în care Veronese, cu o singură culoare, modelează o blană, ne oferă un alt exemplu asupra simplității și eficienței unor astfel de procedee.

În sfîrșit, amintim o particularitate a uleiului: ușurința de difuziune care tinde să vehiculeze pigmenții unii spre alții. Acesta este avantajul său esențial în raport cu tehnicile pe bază de apă; supleța modeleului, finețea topirii tonurilor *(fondu)*. Dar acest avantaj devine un neajuns de

---

siurilor este periculoasă. Fiind constituită dintr-o rășină apropiată de colofoniu și o esență cu evaporare lentă, ea dă iluzia de suplețe, dar devine pulverulentă la îmbătrînire. Rubens folosea, după cum arăta de Mayerne, în maniera și în locul esenței de lavandă, „ulei alb de terebentină de Veneția, extras în bain-Marie". În realitate nu era vorba de un verni ci de o esență volatilă.

[„Aqua di ragia", „spirt de terebentină", ulei alb de terebentină (sic) etc. Cf. Turquet de Mayerne capitolele 9, 53, 151, 153 etc.

Este vorba de o operațiune practicată și acum la Grasse de fabricanții de parfumuri: pentru a nu se altera nimic, nu se lucrează la foc deschis. Cu ajutorul vaporilor de apă sînt antrenate fracțiunile volatile ale unor produși (flori de lavandă, rășini etc.) păstrați calzi în *bain-marie*. Turquet de Mayerne vorbește în alt loc despre „uleiul extras din rășina moale și albă care se recoltează de la brad; ea miroase frumos și se distilează cu apă în același fel ca uleiul de terebentină albă, care este mai bun și mai puțin strălucitor decît uleiul de lavandă".

Fabricarea, astăzi, prin metode industriale, în funcție de plante (lavandă, pin, brad, molid) produce esențe care se deosebesc prin viteza de evaporare, ceea ce are consecințe asupra muncii pictorului. Acest fapt a determinat alegerea lui Rubens.

Este curios că atunci cînd se scria „muiați din cînd în cînd pensula în această esență", nu exista nici urmă de godetă pe paletă. Godetele (care conțin din abundență lichid de pictură) nu vor apărea decît la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. (Cf. Chardin și, în general, tablourile reprezentînd atelierele sau accesoriile pictorului).]

îndată ce suprapunem „pe proaspăt" tonul de dedesubt murdărindu-l pe cel de deasupra.

Dar posibilitatea de a suprapune „pe umed" este o necesitate și nu numai pentru rapiditatea execuției.

„Dacă, așa cum scria Charles Pouthas [28], revenim asupra unei eboșe perfect uscate, nu facem altceva decît să adăugăm „retușuri" care rămîn fără legătură cu straturile de dedesubt, și sînt ca niște lovituri de sabie ce crestează modeleul, părțile reluate neîmbinîndu-se deloc cu celelalte; cea mai mare parte a timpului, artistul este obligat să repicteze toată porțiunea."

Fără îndoială, verniul fixează tușa [29]. În acest sens el favorizează suprapunerea, dar se comportă aidoma cleiului. Deîndată ce insistăm sau revenim, nu mai întîlnim decît o materie vîscoasă, care respinge pensula sau îi smulge perii. Pentru a ne închipui fenomenul, să ne gîndim la dificultățile pe care le întîlnește un începător la vernisarea corectă a unui tablou.

Ca să suprapunem „pe umed" păstrînd dezinvoltura modeleului, ca să putem lucra în voie și să reluăm în orice parte a tabloului chiar pe formate mari, pe toată durata lucrului, este necesară o materie capabilă să facă priză de îndată ce a fost aplicată, ceea ce permite suprapunerea și — condiție a modeleurilor — permite temporar, la nevoie refluidificarea uleiului.

Contradicție doar aparentă, deoarece cunoaștem produsele tixotropice.

În mod empiric, dar nu fără o anumită metodă, pictorii secolului al XVI-lea au știut să realizeze asemenea produse. Pentru a ne da seama de acest lucru, e suficient să vedem în ce măsură consistența groasă a pastelor și a mediumului pe paleta lui Van Heemskerk se opune supleței pensulației și fineței modeleurilor sale. În ceea ce

---

[28] Charles Pouthas *Découverte du Secret de Van Eyck*, „Amour de l'Art", nr. 6, iunie 1935.

[29] Pentru că se îngroașă prin evaporarea solventului său.

privește manuscrisele, ele ne relevă că se practica un tratament prealabil cu ulei, adăugîndu-se totodată agenți auxiliari.

Uleiul crud de in, nucă sau mac se putea cumpăra de oriunde [30]. Dar apoi el era tratat cu grijă chiar în atelierul pictorului. Acest tratament se făcea prin acțiunea căldurii și prin adăugarea unor produse cu caracter bazic sicativ (praf de oase, litargă, sticlă de Veneția bogată în plumb), urmată de decantare și expunere la soare pentru decolorare. Din aceasta rezulta o polimerizare care suda moleculele (ceea ce numim standolizare) și, de asemenea, formarea unor săpunuri de var și de plumb care confereau produsului consistența unui unguent [31]. Dar în plus, aceste săpunuri facilitează anumite amestecuri. Mediumul pe care l-a folosit Dufy pentru tabloul „Zîna Electricitate" și care conținea o emulsie cu clei de piele nu a fost realizabil decît datorită faptului că Jacques Maroger și Pierre Paulet au utilizat un ulei „fiert".

Pornind de la astfel de uleiuri și agenți auxiliari (rășină, mastic sau ceară) s-au născut odinioară două mediumuri: cel flamand și cel venețian.

Maroger remarcase acest pasaj dintr-un manuscris anonim, citat de Eastlake [32], conform

---

[30] Citindu-l pe Mayerne printre rînduri, ne dăm seama că, pe atunci, originea uleiului, modul de extracție, controlul calității lui contau mai puțin decît astăzi. Important era tratamentul dinaintea folosirii. Autorul revine mereu asupra acestui lucru.

[31] A se vedea pagina 80

[32] Eastlake, *Material for a history of oil painting*, Londra 1847. În capitolul XI al cărții sale, Maroger se bazează și el pe de Mayerne: „Vorbind despre tehnica lui Van Dyck, în care mediumul era în esență același ca la Rubens, el scrie: „Uleiul de nucă, ușor încălzit cu ceruză pentru a-i spori puterea de uscare, în combinație cu mastic dizolvat în proporție de 1/2 în esență de terebentină era mediumul de care se folosea ca să-și frece culorile; pentru alb folosea numai uleiul de nucă".

[Vom găsi, mai complet, documentul lui Eastlake, pagina 400, nr. 332, vol. IV din lucrarea *Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Maltechnik* de Berger. Textul este în limba engleză, însoțit de comentariile lui Berger în limba germană. Iată traducerea: „... după copia mo-

căruia Van Dyck ar fi folosit un produs compus din gumă mastic, ulei sicativ și esență de terebentină, amestec care se lasă „să fiarbă la foc scăzut, pînă cînd, la răcire, nu se mai încheagă, ci apare sub forma unei gelatine albe." Autorul necunoscut adaugă că culorile lui Van Dyck

---

dernă a unui manuscris englez din secolul al XVII-lea, care conține rețete de la Van Dyck la Kneller, Eastlake (p. 307) dă o serie de informații care se referă la uleiurile și verniurile lui Van Dyck. Copia este anonimă, iar originalul a rămas necunoscut, astfel că întreaga răspundere îi revine copistului. Iată rețetele privitoare la Van Dyck date după Eastlake:

Pentru a prepara uleiul sicativ al lui Van Dyck, luați o uncie și jumătate, sau mai bine două uncii de alb de plumb și o pintă de ulei de nucă, puneți uleiul la foc, într-un vas mare de pămînt; introduceți plumbul treptat, în timp ce uleiul clocotește foarte ușor pînă cînd se dizolvă totul. Uleiul trebuie după aceea purificat prin filtrare și lăsat să se așeze". Scriitorul adaugă: „Acest ulei trebuie folosit proaspăt. Van Dyck ... l-a preparat întotdeauna la el acasă și niciodată nu l-a păstrat mai mult de o lună; după acest timp, el începe să-și piardă calitățile; se pare că și Cornélius Jansen, la fel ca Van Dyck, folosea acest ulei sicativ. Metoda este următoarea:

„Pentru a prepara verniul cu mastic al lui Van Dyck: Luați o livră de mastic ales cu grijă; sfărîmați-l și puneți-l într-un vas de pămînt cu două livre esență de terebentină. Așezați vasul în nisip cald, sau alt mijloc de încălzire care să nu facă esența să fiarbă; lăsați-l amestecînd încontinuu, pînă cînd se dizolvă rășina. Luați-l de pe foc și lăsați-l să stea pînă cînd se răcește conținutul. Verniul este atunci decantat și separat de orice impurități pe care ar putea să le conțină. Cea mai bună metodă este să preparăm o dată o mare cantitate de verni și să-l păstrăm în flacoane astupate, expuse cît se poate mai mult la căldura soarelui. Soarele îl limpezește și-i îmbunătățește culoarea. Luați o livră din acest verni și o jumătate de pintă de ulei sicativ; amestecați-le și puneți-le într-un vas să fiarbă înăbușit pe foc. Într-un sfert de oră amestecul va fi gata, dar dacă în timpul fierberii au rămas cocoloașe ar trebui pus din nou la foc și lăsat să mocnească pînă cînd, la răcire, nu mai are cocoloașe, ci se prezintă ca o gelatină albă."

Observăm din aceste documente faptul că se *alege* rășina mastic. Mérimée ne va sfătui cum să o purificăm. Impuritatea și *umiditatea* ei vor influența mult comportarea gelatinei. Știm acest lucru din experiență. Înțelegem, de asemenea, cauzele eșecului produsului „megilp" (a se vedea mai sus) și al altor mixturi, realizate pe vremea

„erau diluate, cînd le folosea, cu uleiul și verniul amintite“[33].

O experiență destul de spectaculoasă a cărei cunoaștere o datorez lui Maroger constă în amestecarea cu cuțitul pe paletă a unui verni de mastic cu un ulei fiert cu plumb, cum e tradiționala „mixtură pentru aurire în 12 ore“. În cîteva clipe, lichidul devine gelatinos dacă este lăsat în repaos, ca apoi să se fluidifice din nou, dacă este agitat. Această reacție a plumbului dizolvat în ulei cu rășină mastic stă, de fapt, la baza mediumului flamand, dar dacă proporțiile produșilor de amestec sînt date de vechile documente, acest medium nu-și dobîndește calitatea decît printr-o delicată operație de fierbere ale cărei riscuri nu-i scăpaseră neobservate lui de Mayerne.

Mediumul venețian comportă și o fierbere a uleiului cu intervenția varului și a plumbului

---

cînd se pierduse formula cea bună. Dealtfel aceasta poate fi transpusă în unitățile noastre de măsură actuale:
44—56 grame de ceruză la 0,600 litru ulei de nucă;
450 grame de mastic lacrimi la 900 grame esență de terebentină.
Amestecul este de 450 grame de verni pentru 0,300 litri ulei cu plumb, adică mediumul conține:
150 gr. mastic, 300 gr. esență, 0,300 l. ulei cu 24 gr. ceruză].

[33] Ziloty îl citează pe Mérimée dar, ca și Doerner, el trece sub tăcere gelificarea amestecului de mastic și ulei cu plumb. Dar în legătură cu ea, lucrarea lui Mérimée ne prezintă trei variante numite: verni italian, verni flamand, verni englezesc. Acesta din urmă, care datează probabil din timpul șederii lui Van Dyck la Londra, este descris într-un mod foarte caracteristic: „Dacă amestecăm verni cu mastic și esență de terebentină cu ulei sicativ care conține litargă dizolvată, amestecul devine gelatinos, cu atît mai consistent cu cît în ulei e dizolvată mai multă litargă, iar în verni mai multă rășină.
Această gelatină se păstrează pe paletă, ca și culorile, fără să-și schimbe locul. Caracterul lichid al acestui verni îl face deosebit de potrivit pentru glasiuri, pentru că se întinde sub pensulă cu foarte mare ușurință“. Se pare că Mérimée nu numai că a controlat faptele prin propria-i experiență, dar a încercat să facă mai mult încă, evitînd colorarea pe care o cauza faimosul ulei negru (ulei fiert cu litargă). După el, plumbul trebuia combinat la rece. Noi, acum, știm să o facem și acest lucru determină valoarea actualului „medium flamand.“

(litarga), cum se arată în manuscrisul de la Strasbourg [34]. Dar în timpul fierberii se adaugă ceară. De Mayerne recomandă o parte ceară la șase părți de ulei sicativ. El nu specifică originea geografică a procedeului, dar pentru a folosi limbajul său, în fața acestei tușe largi, mai bogată și mai mată decît cu procedeul flamad, am spune: „în asta constă efectul“. În plus, se știe că folosirea cerii în pictură este de origine italiană.

Modul de execuție

În Flandra, ca și la Veneția, chiar în Anglia, cu Van Eyck, culorile erau „diluate“ cînd se foloseau cu uleiul și verniul amintite. Mod de folosire pe care-l precizează examinarea paletei lui Van Heemskerk, unde mediumul este în mod clar separat de culorile frecate, și pasajul lui de Mayerne, relativ la „uleiul gros numit ulei de ambră de Veneția“. Acest ulei, amestecat pe paletă cu culorile deja frecate în mod obișnuit cu ulei de in sau de nucă...“[35]. Ceea ce se rezumă

---

[34] *Manuscrisul din Strasbourg*: a se vedea mai departe la pag. 102

[35] „La toți vînzătorii de culori din Italia se vinde un ulei gros, pe care ei îl numesc ulei de ambră de Veneția. El este foarte tulbure, dar ei folosesc un șiretlic, prin care cu cărămidă pisată, sau cu o coajă de pîine îl limpezesc și-l albesc. Acest ulei amestecat pe paletă cu culorile deja frecate în mod obișnuit cu ulei de in sau de nucă, le face să curgă, împiedicîndu-le să se întrepătrundă și să devină mate și le dă un lustru ca de sticlă, de o strălucire minunată. Cred că acesta este uleiul de care mi-a vorbit și s-a servit Gentileschi. El nu miroase deloc. (*Ms.* pag. 146). De Mayerne nu-i dă compoziția, așa că ne mărginim la presupuneri. Să fie oare acesta produsul pe care anumite caracteristici îl apropie de uleiul emplastic și care ar fi fost folosit, mai mult sau mai puțin modificat, în Italia, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea? După text, el ar fi conținut, în plus, copal. Nu putem nici să afirmăm că ceea ce numim, cu Maroger, „medium venețian“ este acela din epoca de aur, unde, dealtfel, intervenea, poate, o emulsie de tip apă în ulei. Ceea ce propunem noi s-a numit astfel deoarece conține elementele folosite pe atunci în mod curent la Veneția; el permite obținerea acelorași efecte la pictare.

astfel: „mediumurile se adăugau în timp ce se picta, prin amestecare chiar pe paletă și, desigur, variindu-se dozele, cu culori frecate cu ulei crud." Acest din urmă detaliu este esențial. Nu era nevoie de culori preparate în mod special. Simplele culori de ulei din tuburile pe care le cunoaștem în zilele noastre rămîn în tradiție. Nu avem nimic altceva de căutat, ci doar să le adăugăm mediumul potrivit facturii pe care o dorim.

Oricare ar fi acesta să nu uităm că folosirea unui diluant (esență) este amintită în permanență: terebentină, lavandă sau petrol. Aceste trei produse figurează într-adevăr în manuscris. Ele diferă prin timpul lor de uscare și prin mordantul lor, uleiul de lavandă fiind cel mai penetrant. În ceea ce privește terebentina, excelentă în sine, ea trebuie conservată ferită de aer, ca să nu păteze și să nu dăuneze uscării finale. Acordăm multă importanță acestui detaliu material [36].

Artistul, folosindu-se de aceste trei elemente: culori frecate, medium, diluant, va dispune, în

[36] O esență bine păstrată se evaporă fără reziduuri. Dimpotrivă, lăsată într-un recipient prost închis, ea dă naștere unui produs rășinos nevolatil și foarte vîscos. Lichidul care curge în afara flaconului devine lipicios. Să nu ne mirăm deci dacă ceva asemănător se manifestă și pe tablou.

[Esența de terebentină, cîndva substanță medicinală, este considerată în prezent ca fiind răspunzătoare de cazurile de alergie; Întrebuințarea ei nu este bine văzută de către comisiile de igienă. Deci este bine să o evităm pe cît posibil. Lavanda avînd o întrebuințare limitată din diferite motive, rămîn derivatele petrolului distilate pentru pictură.

Noi recomandăm *white spirit*-ul, produs curent și ieftin, potrivit în majoritatea cazurilor. Dacă vrem să modelăm mult timp, îl înlocuim mai mult sau mai puțin cu uleiul esențial de petrol. Trebuie să ne asigurăm că aceste lichide se usucă pe hîrtie fără să lase urme și să ne amintim că anumite rășini sînt incompatibile cu derivatele petrolului. Cînd avem îndoieli, facem o probă și verificăm după uscare].

funcție de alegerea și proporțiile lor, de o varietate uimitoare de mijloace și de efecte [37].

Primul dintre aceste efecte constă în a asigura respectarea regulii „gras pe slab", atît de esențială pentru rezistența tabloului. Mediumul fiind elementul uleios, vom pune foarte puțin pentru a începe pictarea și vom folosi mai ales esență. Vom obține, astfel, un strat dacă nu mat, cel puțin bogat în culoare, deși în peliculă subțire. Acest strat neted și bine întins constituie tonul local și, nemijlocit, un fond umed pe care se prind bine demipastele, deja mai grase, cu care se revine. Aceste demipaste pe care apoi le vom

[37] Pentru efecte deosebite, se poate emulsiona apă în aceste mediumuri, fie prin simplă amestecare cu cuțitul, sau prin batere, fie cu ajutorul caseinei ținută timp de cîteva secunde în apă călduță, la care apoi adăugăm amoniac. Se conferă astfel pastelor caracterul plastic al untului sau al smîntînei care sînt corpuri grase emulsionate. Mediumul de îngroșare derivă astfel din mediumul flamand, și se știe că, diluat cu esență, constituie un minunat vehicul pentru eboșă (a se vedea paginile 108 și 114). Ne putem gîndi, de asemenea, la alte asocieri, spre exemplu aceea a mediumului venețian și a mediumului flamand. Într-adevăr, Mérimée ca și Maroger, cu tot mutismul aproape complet al doctorului de Mayerne, s-au gîndit uneori că ceara fusese utilizată în anumite formule, împreună cu masticul. Astfel de încercări se pot face, dar recomandăm prudență, ca și în privința celor care au în vedere adăugarea verniului copal sau a uleiurilor fierte sau crude. Cît despre terebentina de Veneția, ea lichefiază gelatina și dăunează sicativității.

Formulele cele mai simple sînt cele mai bune. Decît să le complicăm, mai bine să tragem foloase prin modul de lucru, de pe urma posibilităților deosebite ale unui singur produs.

[De aici și sfatul lui de Mayerne, deja citat: „cînd pictați, înmuiați pensula în esență".

Pentru diferențe: zemuri, demi-paste, paste groase, glasiu, V. G. E. Mâle, *op. cit.* pag. 46.

A nu se uita pigmentul verde de pămînt natural pe care primitivii îl foloseau pur.

Deși uneori nu se recomandă să amestecăm această culoare, ea poate fi folositoare chiar de la eboșă, dar nu pentru a da umbre, ci pentru ca să „atenueze" și să rafineze anumite culori (albastru, roșu etc.), respectînd regula „gras pe slab". Ea dă consistență și transparență tușei, acționînd ca medium slab, datorită capacității sale reduse de colorare și de acoperire.]

modela, conțin luminile (culori deschise, opace prin adăugarea de puțin medium) și umbrele (culori închise și translucide cu mai mult medium)[38].

[38] Rămîne la aprecierea artistului, după cum odinioară era la aprecierea școlilor, de a opune, în acest fel, tonurile calde celor reci, în funcție de lumină (atelier sau exterior).

[Cînd se vorbește despre tehnică, este citat Rubens; Notăm trei texte privitoare la acesta:

Descamps: *La vie des peintres flamands*, Paris, 1753 (vol. I, pag. 310).

Tablourile elevilor săi, care au fost apoi retușate de Rubens, sînt ușor de recunoscut; în ele nu găsim transparențele de pe urma cărora marele pictor trăgea atîtea foloase... Se pare că în tablourile lui Rubens masele lipsite de lumină nu sînt aproape deloc încărcate de culoare; aceasta era o critică din partea dușmanilor care pretindeau că tablourile sale nu aveau destulă pastă și că aproape nu constau decît dintr-un verni colorat, tot atît de puțin durabil ca și artistul. Vedem astăzi că această profeție era cu totul neîntemeiată. La început, sub pensula lui Rubens, totul avea doar aparența unui glasiu, dar deși adeseori artistul lăsa vizibile tonurile din imprimatura de pe pînză, ea era totuși acoperită în întregime de culoare... Unul dintre principalele sfaturi în privința coloritului pe care le repeta adesea elevilor săi, arăta că este foarte periculoasă folosirea albului și a negrului: „Începeți, spunea el, să pictați ușor umbrele; feriți-vă să lăsați să se strecoare aici albul, care este otravă pentru tablou, exceptînd cazul luminilor; dacă albul tocește acest vîrf strălucitor și auriu, culoarea nu va mai fi caldă, ci greoaie și cenușie".

După ce arată că această măsură de precauție este atît de necesară pentru umbre, și după ce precizează care sînt culorile care pot dăuna, el continuă astfel: „Nu același lucru se întîmplă cu luminile; culorile lor se pot încărca după cum considerăm necesar; ele au consistență; trebuie însă să fie pure. Reușim acest lucru plasînd fiecare tentă la locul ei și cît mai apropiată de cealaltă, astfel încît, printr-un ușor amestec cu peria sau cu pensula, să reușim să le topim trecîndu-le una prin alta fără să le violentăm; apoi putem reveni asupra acestei preparări și să așternem tușe precise care reprezintă întotdeauna trăsăturile distinctive ale marilor maeștri". (Sursa lui Descamps este necunoscută dar el este elevul lui Largillière care s-a preocupat mult de pictura olandeză).

„... Rubens căruia îi fusese adresat același reproș l-a readus pe Teniers la prima lui manieră de lucru. El l-a sfătuit să încarce părțile luminoase atît cît crede de cuviință, dar să nu uite niciodată, cînd pictează umbrele, că trebuie să păstreze transparențele imprimaturii pînzei

Cu excepția fondului foarte absorbant, eboșa se face aproape exclusiv cu esență[39]. Mediumul este util, în acest caz, dar numai prin plumbul pe care-l conține. Nu trebuie să punem niciodată mai mult decît am face-o cu un sicativ. La fel va fi pentru lumini, cel puțin pentru strălucirea lor.

Din aplicarea demi-pastelor, în relațiile lor reciproce va rezulta modeleul. Nu este indiferent sensul trecerilor (pasajelor). Rubens spune să ne ferim să atenuăm puritatea transparenței, lăsînd să se strecoare aici cît de puțin alb.

Ca să păstrăm profunzimea, vom aduce umbra spre lumină. Dimpotrivă, pentru a obține în demitente acea catifelare de piersică sau de figură tînără, efect de velatură, Pierre Paulet amintește că întotdeauna trebuie condus opacul spre transparent, adică deschisul spre închis[40].

sau ale panoului; altfel culoarea acestei imprimaturi nu ar mai avea nici un rol." (Descamps, *op. cit.* vol. 2, pag. 160)

Mansaert, *Le peintre amateur et curieux*, pag. 250:

„În mai multe locuri, ele (culorile) sînt așternute în straturi foarte groase și foarte grosolane iar în altele, în straturi foarte fine încît vezi prin ele fondul panoului, în special în zonele mari de umbră."

Du Fresnoy (împreună cu Roger de Piles) *Remarques sur l'art de peindre*, 1684.

„Un alt sfat... era să folosească fonduri albe pe care ei pictau și, adesea, chiar din prima mînă, fără să retușeze ceva... Rubens se folosea întotdeauna de aceste fonduri și eu am văzut tablouri lucrate de acest mare om, făcute din prima mînă și avînd o vivacitate minunată."]

[39] Aproape exclusiv, deoarece, chiar atunci cînd lucrăm slab, avem întotdeauna interes să introducem chiar de la început un sicativ, ca să evităm craclurile de retragere (provocate de uscare). Contrar părerii curente a artiștilor moderni, prezența acestuia în culoarea de fond nu provoacă întunecarea tonurilor. Pentru o schiță cursivă, fără medium, se pun în esență două sau trei picături de sicativ de Courtrai brun. Aceasta se impune și mai mult în cazurile în care preparația suportului este de asemenea natură însît riscăm încălcarea reguli „gras pe slab".

[40] Operațiuni făcute în mod clasic cu pensula uscată, dar aceasta nu este așa-numitul *blaireautage* (pensulația ușoară, superficială a culorilor umede, proaspete, făcută cu pensulă din păr de viezure /bursuc/ pentru a le amesteca și întrepătrunde superficial, obținînd astfel o suprafață netedă, „linsă", cu efecte optice, contrarii celor menționate în acest paragraf. N. tr.).

Toate aceste reguli sînt valabile, așa cum este, dealtfel, cea a numărului de aur. Deoarece, ca și în cazul lui, acestea sînt mai degrabă bune deprinderi care se învață și explicație a faptelor decît un sistem riguros a cărui aplicare meticuloasă ar închide pictorul într-o tehnică seacă. Aceasta face parte din meșteșugul pe care trebuie mai întîi să-l stăpînim. Opera de artă se va naște după aceea prin ecloziune bruscă sau elaborare îndelungată, dar întotdeauna dînd impresia de libertate.

Aceste reguli sînt absolute, și foarte prețioase, cînd sînt aplicate în mod spontan de cel care știe, de la bun început, unde vrea să ajungă! Decizia este calitatea acuarelistului, care nu are dreptul să se înșele. Același lucru se întîmplă cînd se lucrează în factură deschisă, adică lăsînd să joace, prin transparență, luminozitatea panoului alb, ca în schițele lui Rubens, unde, uneori, acest fond reverberant este în prealabil încălzit cu o zeamă transparentă colorată în ocru.

Pe un suport neted și alb, preparat odinioară cu clei, iar în prezent cu o emulsie vinilică sau acrilică [41], cu ajutorul mediumului flamand reușim îmbinarea profunzimii cu luminozitatea. Procedeul merge mult mai departe decît acuarela,

[41] Cel mai bun mod de a obține un fond perfect neted este de a începe, după cum am văzut, prin „a hrăni" panoul și a-i aplica „imprimatura". Nu este nevoie de precauții speciale. Se lasă să se usuce timp de două sau trei zile.

Se operează după aceea exact ca la vopsitoriile auto. Se procură hîrtii abrazive care servesc la caroseriile auto și care vor fi folosite în ordinea crescîndă a fineței lor. Este esențial să nu se lucreze pe uscat. Se șlefuiește prin urmare cu apă stropind și spălînd din abundență cu un burete. Se lucrează repede și ușor.

Pentru a aplica stratul de preparație pe panou, să ne gîndim la cuțitele suple și dreptunghiulare folosite în zilele noastre de carosieri.

[Aceste hîrtii abrazive cu apă sînt pe bază de carborundum (silicon-carbid). Ele sînt produse mai ales de firma „Minnesota" și se găsesc în sortimente cu diverse grade de finețe la droghiști (comercianți de culori și de produse de uz casnic).]

pentru că este completat de străluciri opace și de pasaje translucide. Dar pentru ca el să-și păstreze valoarea, nu trebuie să repictăm. Singurele corecturi trebuie să se facă prin ștergere cu o pînză înmuiată în esență.

Fără să împingem atît de departe rolul reverberant al imprimaturii îi putem cere ca, prin propria-i culoare, să constituie un punct de pornire; există două resurse de exploatat:

Folosim un fond colorat [42]. Albul pînzei este întrerupt în ultimul strat prin adăugarea unei culori de pămînt sau a negrului. Să ne gîndim la fondul roșu al tablourilor lui Lebrun, la fondul gri, uneori plasat chiar pe unul roșu al celor ale lui Veronese. Aceasta ne permite să ne dirijăm mai bine lucrul pentru că eboșînd, mergem spre luminos ca și spre întunecat. În plus, acest fond dă naștere unei dominante generale și leagă tonurile, deoarece, neobținîndu-se peste tot opacitatea absolută, culoarea lui proprie se face întotdeauna simțită. Lucrările de dimensiuni mari cîștigă astfel multă unitate.

Vom vedea, în legătură cu suportul „Flashe", o altă metodă, preluată de la venețieni, în care se schițează cu apă o eboșă policromă, pe care o putem modifica în cursul execuției și peste care se revine în ulei. Astfel, se echilibrează foarte repede raporturile între culori și amplasarea. În plus, grundurile colorate diferit se vor acorda împreună cu culorile de ulei și cu mediumul care li se vor suprapune.

Cînd lucrăm pe fond colorat, ambele mediumuri sînt potrivite. Artistul va alege unul dintre ele, după cum dorește să caute o materie mai subtilă și mai transparentă sau una mai viguroasă și mai saturată.

[42] A se vedea pagina 48.

[Dincolo de toate pericolele pe care le prezintă prepatațiile grase, tot astfel și cele pe bază de ceruză, reamintim această tendință de îngălbenire (sau de închidere a culorii) semnalată mai înainte și trimițîndu-l pe cititor la pagina 54, credem că totul pledează pentru colorarea preparațiilor, care, întrucît sînt pe bază de apă, vor fi stabile; iar peste ele, în momentul pictării, vom aplica un medium diluat.]

Dar pentru pictorul a cărui gîndire se naște treptat, odată cu opera sa, și care, în timpul lucrului sau de la o ședință la alta trebuie să poată opera schimbări însemnate, este necesar lucrul cu paste opace, cu putere de acoperire, iar transparențele nu vor interveni decît la urmă [43]. El va fi, prin urmare, mult mai atras de factura venețiană. Ceara, prezentă în mediumul venețian, favorizează încărcarea rapidă cu paste de culoare pe care le face suple lăsîndu-le grase, dar de o strălucire atenuată. Mediumul va fi adăugat într-o proporție mai egală și mai mică decît în procedeul flamand. (Unii îl diluează chiar cu esență pentru a face din el lichid de spălat pensule). Dar nu trebuie să șovăim să-l folosim ca atare, iar alternanța pastelor mai slabe cu cele mai grase aplicate „pe umed" își are partizanii săi care cred că liantul se echilibrează de la sine, înainte de uscarea completă.

Mediumul venețian convine acelora care, ca impresioniștii, încearcă să „picteze luminos", introducînd sistematic alb în paste. Nu este de datoria noastră să hotărîm dacă aceasta este modalitatea cea mai bună de a exprima lumina. Vom spune doar că mediumul favorizează aici așa-numitul „fa presto", execuția rapidă, îndrăzneață, și protejează lucrarea împotriva pălirii tonurilor la îmbătrînire, cazuri foarte frecvente în tablourile de la începutul secolului.

---

[43] Aceste posibilități diverse nu au trecut neobservate de Mérimée: „Unii coloriști eboșază cu culori transparente și asemănătoare laviului. Nu se poate nega faptul că această metodă este favorabilă coloritului. Este cazul lui Rubens și al Școlii flamande. Totuși Tiziano, Correggio, Veronese, Rembrandt și-au împăstat eboșele și au ajuns să obțină cu ajutorul glasiului tot atîta transparență cîtă există în tablourile lui Fra Bartolomeo și Rubens care eboșau cu laviu"...

„Cel mai bine este să lucrăm pe fond de tempera care, în plus, absoarbe uleiul în exces. Să ne fie, totuși, îngăduit să observăm că Rubens și școala sa n-au folosit factura deschisă (transparențe puse direct pe subjectilul alb), decît pentru schițe sau pentru lucrările de mici dimensiuni și că, fără îndoială, din Flandra a luat de Mayerne regula „transparent pe opac".

Imobilizînd uleiul, mediumul flamand sau cel venețian diminuează împăstările mate (embu). Cu toate acestea, nimeni nu poate pretinde, fie el pictor modern sau vechi, că le evită întotdeauna.

[E sigur că tehnicile flamande din secolele al XVI-lea și al XVII-lea imobilizau materia astfel încît nu mai rămînea nici o urmă de praf în tablouri. Este sigur, de asemenea, că artiștii puteau lucra foarte rapid. Totuși, noi lăsăm la latitudinea cititorului interpretarea acestui pasaj din *La jeunesse de Madame de Longueville* (1619—1679) referitor la Ferdinand Elle (originar din Malines) care pictînd prințesa pe ascuns, riscă să fie surprins în momentul în care lucrarea era aproape terminată:

„Atunci, mareșalul de Bassompierre, care se afla acolo, a avut prevederea de a acoperi pînza cu un strat de unt proaspăt pentru a o transporta fără ca figura să se șteargă în momentul rulării pînzei".

Mărturisim că acest text continuă să ne intrige.]

Caracterul subjectilului, inegalitățile în gradul de sicativitate a culorilor, sau orice regulă încălcată în focul acțiunii provoacă această absorbție de către stratul de dedesubt. Trebuie înlocuit liantul dispărut. Se hrănește din nou subjectilul prin aplicarea verniului de retuș sau pur și simplu a mediumului flamand diluat. Dealtfel, cînd se reia o lucrare începută, o soluție de medium foarte diluat cu esență și cu care se revine ulterior facilitează foarte mult execuția [44]. Se știe, de asemenea, că este bine să degresăm o eboșă prea strălucitoare.

[Există un caz în care mediumul trebuie. desigur, diluat, și anume atunci cînd dorim un grafism foarte fin, așa cum cer unele școli moderne.

Tehnicile pe bază de apă sînt, din cauza tensiunii superficiale, cele mai potrivite pentru

---

[44] Amintim că pentru a evita apariția craclurilor e bine să aplicăm zeama aceasta de medium diluat pe suportul preparat, înainte de a începe eboșa.

trăsături delicate. Să ne amintim cum este pictat părul sfintelor din tablourile primitivilor.

Totuși, de la Van Eyck încoace, detaliile (parîmele navelor de exemplu) sînt executate în ulei pe fond uscat; puține accidente sînt periculoase, întrucît stratul aplicat este subțire. Problemele suprapunerii ulterioare sau ale îngălbenirii, practic, nu se pun. Culorile trebuie să fie foarte fluide, să curgă ca cerneala, cu o regularitate absolută. Pentru preparare, se vor evita produsele dense cu toate că unii pictori sînt mulțumiți de mediumul flamand foarte diluat cu esență. Cel mai bun este un verniu de pictură, ca cele descrise la pagina 151, foarte diluat. În afară de fluiditate, alegerea pensulelor este esențială. (Cînd scriem, penița contează tot atît de mult ca și cerneala). Deși Albrecht Dürer este reprezentat obținînd tușe fine cu o pensulă groasă, alții caută cea mai fină pană din vîrful aripei de becață. Există diferite procedee. Pierre Paulet explică două „trucuri" ale pictorilor de odinioară:

1. Subțierea: se obțin trăsături cît de fine dorim așternînd cu o pensulă relativ groasă, o tușă plată pe care după aceea o micșorăm prin scoatere de culoare, fie întinzînd-o de-a lungul, fie conturînd-o cu o altă pensulă înmuiată în esență.

2. Tehnica dublei culori: Aceeași pensulă poartă două tonuri (se înmoaie complet în primul apoi al doilea se pune pe vîrful pensulei). Este suficient să răsucim puțin pensula (încărcată astfel cu verde și galben de exemplu, sau cu roșu și alb) pentru a obține pe tablou frunze sau floricele.

În sfîrșit, se știe că pictorii moderni obțin cu profilul cuțitului și cu o culoare foarte diluată tușe fine și suprapuneri pe umed].

În fond, tehnica picturii se reduce, cu folosirea mediumurilor, la cîteva reguli elementare care devin cu repeziciune instinctive și eliberează gîndirea creatoare a artistului. Este întocmai ceea ce visa Dufy: „Pentru noi, inițiații, pentru mine,

COULEURS FINES BROYÉES À L'HUILE POUR LE TABLEAU.

Nota. Les couleurs en tubes d'étain valent 05 centimes de plus qu'en vessies.

Les couleurs marquées χ sont en tubes de 105 millimètres (n° 4).
— θ — 75 — (n° 3).
— λ — 55 — (n° 2).
— ¶ — 40 — (n° 1).
Tubes à fermeture hermétique brevetée.

	La vessie		Le kilog.			La vessie		Le kilog.	
	fr.	c.	fr.	c.		fr.	c.	fr.	c.
χ Blanc d'argent.	»	25	5	»	λ Laque garance ordinaire.	»	40	48	»
χ Blanc de céruse.	»	25	4	»	λ — — rose	»	60	72	»
χ Blanc de plomb.	»	20	4	»	θ Laque jaune.	»	20	24	»
χ Blanc de zinc.	»	20	4	»	θ Laque de gaude.	»	20	24	»
χ Bistre	»	15	6	»	λ Laque verte.	»	25	28	»
χ Bitume	»	15	6	»	λ Laque violette.	»	25	16	»
λ Bleu de Chine.	»	25	24	»	**Laques de Smyrne.**				
¶ Bleu de cobalt.	»	40	96	»	¶ Brun rouge.	»	70		»
θ Bleu minéral.	»	15	16	»	¶ Brun foncé.	»	70		»
λ Bleu de Prusse fin.	»	20	20	»	¶ Brun jaune.	»	70		»
θ Bleu de Prusse ordinaire.	»	10	12	»	¶ Écarlate n° 1.	3	»		»
θ Brun d'Irlande.	»	25	6	»	¶ — n° 3.	1	50		»
λ Brun de Mars	»	40	»	»	¶ Jaune capucine	»	70		»
θ Brun rouge.	»	10	6	»	¶ Pourpre concentré.	1	75		»
θ Brun de Van-Dyck.	»	20	8	»	¶ — n° 1.	1	»		»
¶ Carmin.	1	»	»	»	¶ — n° 2.	»	75		»
¶ Carmin brûlé.	1	»	»	»	¶ Rose n° 1.	»	70		»
¶ Carmin de garance.	1	»	»	»	¶ Rose écarlate n° 1.	»	75		»
¶ Cinabre	»	25	24	»	¶ — n° 2.	»	75		»
λ Indigo.	»	40	»	»	¶ Rose doré.	»	75		»
λ Jaune d'antimoine.	»	50	48	»	¶ Rouge brun.	»	70		»
λ Jaune brillant.	»	20	10	»	λ **Laque de Robert** n° 1.	»	75		»
¶ Jaune de cadmium clair					λ — n° 2.	1	»		»
ou foncé.	1	»	»	»	λ — n° 3.	»	75		»
λ Jaune de chrôme clair ou					λ — n° 4.	»	40		»
foncé.	»	20	8	»	λ — n° 5.	»	40		»
λ — — orange ou rouge.	»	20	8	»	λ — n° 6.	»	40		»
λ Jaune citron.	»	30	12	»	λ — n° 7.	»	40		»
¶ Jaune indien.	»	60	»	»	λ — n° 8.	»	40		»
λ Jaune de Mars.	»	40	»	»	λ **Laque de Rome** n° 1	1	20		»
λ Jaune minéral.	»	15	6	»	λ — n° 2	»	90		»
λ Jaune de Naples.	»	15	6	»	λ — n° 3	»	90		»
λ Jaune de Rome	»	20	10	»	λ — n° 4	»	70		»
λ Laque brûlée.	»	40	32	»	λ — n° 5	»	60		»
λ Laque carminée fine.	»	30	40	»	λ — n° 6	»	70		»
θ Laque ordinaire	»	15	16	»	λ — n° 7	»	60		»
λ Laque de garance brune.	»	60	»	»	λ — n° 8	»	60		»

CULORILE PALETEI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA. O parte a catalogului din 1855 al fabricii Lefranc et comp. din St.-Germain. Culorile se vindeau în tuburi și bășici. (a se vedea nota autorului de la pp. 100 și 101, sub titlul Tuburi sau bășici*). A se compara cu listele de la pag. 59 și 392.*

care cercetez cu pasiune ceea ce numim problemele picturii, ce mă uluia era să constat cît de simplu se punea problema la vechii maeștri.

Operele lor demonstrează că nu există dramă între inspirație și realizare.

Să ne închipuim că s-ar putea regăsi secretele pierdute ale picturii în ulei a vechilor maeștri, culorile lor strălucitoare, ductile, transparente, permanente. Să ținem seamă, pe de altă parte, de contribuția sensibilității în vremea noastră, de discuțiile critice acumulate de un secol încoace, de noile exigențe ale simțului nostru decorativ. Cîte lucruri n-am vedea! Arta și-ar redobîndi audiența la marele public, și-ar regăsi acea capacitate de comunicare directă care ar cufunda-o din nou în emoția sufletului mulțimii, fără să piardă contactul cu elita. Opera picturală și-ar regăsi locul în mijlocul miilor de lucruri prețioase prin materia lor, cu care artele decorative știu să ne înconjoare și în mijlocul cărora tabloul nu ar mai fi un obiect trist și posomorît. Și fără îndoială că atunci ar putea să apară stilul timpului nostru, acel stil a cărui nevoie o simțim, ale cărui elemente le întrezărim".

APA ȘI PICTURA ÎN ULEI

Gîndirea își are obișnuințele ei. Există axiome asupra cărora nu ne gîndim să revenim, clasificări bine stabilite și, tot astfel, individualități prea diferite ca să îndrăznim să le alăturăm. Nu e oare, în pictură, cazul uleiului și al apei?

Cu toate acestea, unii peisagiști surprinși de cîte o ploaie trecătoare, au observat adesea că picăturile rămase pe pînză nu numai că nu dăunau picturii ci, dimpotrivă, încorporate cu pensula în pastă, îi confereau acesteia o ductilitate extraordinară. Această acțiune a apei asupra culorilor de ulei este, în realitate, cunoscută de mult timp. Ea este deosebit de vizibilă în cazul albului de argint. În afară de necesitatea de a păstra această culoare la adăpost de aer, fără îndoială că faptul acesta l-a determinat pe de Mayerne să recomande să fie întotdeauna conservată în apă. De asemenea, Pierre Paulet nu reușește să obțină în copiile sale aspectul unei tușe de alb din secolul al XVIII-lea, decît folosind o pensulă înmuiată în apă [1].

[1] Epocă în care, după Waten, „albul de argint trebuie mai întîi să fie frecat cu apă", iar apoi în pasta obținută se încorporează uleiul de mac, bătînd albul cu lovituri ușoare ca să iasă apa căreia îi ia locul uleiul. Acest pro-

Aceasta ne amintește îndemînarea vechilor zidari care amestecau un pahar de apă în cele două sau trei kilograme de culoare pe care le aveau în găleată fără să-și dea seama, ei făceau o emulsie. Or, acest obicei, cu atît mai barbar în ochii profanului, cu cît lichidul folosit trecuse

---

cedeu, care nu elimina cu totul apa dădea, după Waten, cel mai frumos alb, și a fost folosit timp de secole.

Metoda, excelentă, este folosită industrial în zilele noastre sub numele de „Flushing Process". Eficiența ei, ca și rezistența picturii, ține de faptul că ceruza are mai multă afinitate pentru ulei decît pentru apă. Cu ultramarinul se întîmplă invers: lapis-lazuli măcinat brut într-o pastă grasă, se separă de aceasta prin malaxare în apa în care se adună. Astfel era extras altădată din gangă și aici găsim o explicație a „bolii ultramarinului". În fine, să notăm acest sfat al lui de Mayerne: „Înainte de a înmuia pensulele în ulei, lăsați-le un sfert de oră în apă; astfel vor fi mai moi și mai ușor de mînuit".

[Iată mai complet, acest pasaj din *L'Art du peintre, doreur, vernisseur* de Waten (1773):

„Albul de plumb sub formă de solzi este, fără îndoială, cel mai frumos alb de care se poate folosi pictura. Cînd vrem să-l face superb, trebuie să-l frecăm în patru reprize diferite, pe porfir cu moleta, cu apă limpede, și cît mai repede cu putință. Cu cît este frecat mai mult, cu atît devine mai alb; sînt unii care-l freacă la început cu oțet și după aceea îl spală cu apă, crezînd că, prin analogie cu acest lichid, trebuie să devină mai alb; noi recomandăm să fie frecat imediat cu apă. După ce-l frecăm bine, dacă vrem să-l păstrăm mai mult timp, îl lăsăm să se usuce sub formă de mici granule într-un loc curat, ferit de praf, unde se conservă foarte bine. Dacă, dimpotrivă, vrem să-l punem în ulei atunci cînd este bine frecat pentru a patra oară, trebuie să-i incorporăm ulei de mac foarte alb, bătînd albul des și mărunt pentru a face să iasă din el apa căreia îi va lua locul uleiul; se freacă din nouă în continuare foarte fin, pe porțiuni mici; apoi se pune într-un vas sau o oală de pămînt smălțuită, și se toarnă peste el cam o jumătate de deget de apă ca să-l conservăm și să-l împiedicăm să prindă pcighiță la suprafață.

Prepararea cu apă face albul de plumb și mai fin și mai alb, ceea ce nu s-ar întîmpla dacă l-am pune imediat în ulei."]

[*Tuburi sau bășici.* Există o legătură de la cauză la efect sau o simplă coincidență între apariția culorilor în tuburi și dezvoltarea picturii în aer liber? Întrebarea ne-a fost pusă în legătură cu impresionismul, pînă la care, dealtfel, artiștii lucrau în natură după model. v. și desenele din pp. 416-417.) Reproducerea vechiului catalog (p. 97)

uneori prin corpul meșterului, era tot atît de eficient, dată fiind ușurința cu care putea fi pus în practică, pe cît era de inofensiv pentru aspect și rezistența la îmbătrînire. Sub forme foarte subtile și variate, combinarea uleiului cu apa este un lucru perfect rațional. Practicată de la începuturile picturii, o vom intîlni timp de secole.

Reamintim că ceea ce numim emulsie nu se poate realiza decît cu lichide insolubile unul

---

ne oferă un răspuns, căci data este cunoscută și ea precede impresionismul.

Pe de altă parte, și cu mult înainte, existau diferite metode de a transporta pastele de culori.

Semnalăm paleta pliantă: două planșete unite printr-o balama; pe una era plasat setul obișnuit de culori frecate, cealaltă se lăsa peste prima, rămînînd însă ușor depărtată de aceasta, cu ajutorul a două șipci și forma capacul. Un orificiu pentru degetul mare făcea posibil transportul întregului ansamblu.

Toată lumea a auzit de bășicile de porc „care trebuiau perforate cu un cui pentru a se putea extrage culoarea. Orificiul era apoi astupat cu un os, pentru a se preveni oxidarea și a se împiedica întărirea conținutului".

Fără să intrăm în detalii (pe care le vom găsi în Gettens, *Journal des Arts des Manufactures* din 1824, și *L'Aquarelle* de Massonet) putem spune că au trecut destui ani între idee și comercializarea tubului. La început a fost o seringă, mai tîrziu, după Rowney, un cilindru din cositor întins, foarte subțire. Cilindrul constituie obiectul unui brevet american datînd din anul 1841, dar el mai trebuia perforat apoi astupat așa cum se proceda și cu bășica.

În 1841, Winsor și Newton adoptă tubul pliabil. Între timp, la Paris, Alexandre Lefranc, prin 1846, comandă tuburi lui Richard Ainé, care producea vase de cositor. El îi dă acestuia ideea să înlocuiască dopul conic cu un dop plat, dublat cu plută, ca să asigure, prin presare, o închidere etanșă.

După Massonet, Lefranc vindea culori în tuburi prin anul 1846. Ar trebui cercetat, la Biblioteca Națională, dacă există cataloage mai vechi decît cel pe care l-am reprodus noi și care datează din anul 1855.

Rowney vinde culori în tub din anul 1845. Talens confirmă originea americană, apoi invenția franceză a lui Richard, dar sîntem surprinși de faptul că el datează producția comercială europeană cu anul 1874. În 1860, jurnalul lui Delacroix menționează cumpărarea culorilor în tuburi.

În concluzie, mi se pare potrivit să plasăm difuzarea culorilor în tuburi între anii 1845 și 1850.]

într-altul. Esența și uleiul nu se emulsionează între ele, ci formează asocierea transparentă și limpede numită „soluție". Dimpotrivă, agitînd apa împreună cu uleiul, se vede apărînd un amestec tulbure format din sfere mici ale unuia dintre lichide aflat în suspensie în celălalt. Cu cît sferele sînt mai mici și mai numeroase, datorită, de pildă, amestecării mai violente, cu atît amestecul va fi mai opac și mai alburiu, iar suspensia va dura mai mult.

Ne dăm cu toții seama de diferența dintre vinegretă și maioneză; ambele sînt emulsii, dar prima este grosieră și nu durează mult iar cea de-a doua este fină și stabilă, deoarece prezența gălbenușului de ou permite o fracționare foarte avansată a micilor sfere ale uleiului, deci o legătură intimă între cele două componente.

Acest rol de dispersant pe care-l joacă un al treilea element (ou, caseină și unii pigmenți) îl vom regăsi caracteristic pentru diferite procedee de pictură [2].

Oricît de intim ar fi amestecul, fiecare dintre componente rămîne pură pentru că nu o dizolvă pe cealaltă. Ea își păstrează calitățile proprii. Așadar, în funcție de modul de lucru, se poate emulsiona apa în ulei sau uleiul în apă. În primul caz vom avea mici sfere de apă înconjurate de ulei; în cel de-al doilea, dimpotrivă, uleiul va fi înconjurat de apă. Acest fapt nu este lipsit de importanță, deoarece caracterul care se va manifesta mai întîi este cel al lichidului înconjurător, dat fiind că acesta se află la exterior. Prima emul-

[2] Există nenumărați agenți „de înmuiere" sau dispersanți, de origine naturală sau sintetică. Printre ei menționăm săpunurile; cele pe bază de sodă, de uz casnic, facilitează emulsiile „ulei în apă"; cele pe bază de var sau de plumb care se găsesc în unele uleiuri fierte (cf. *Manuscrisul* din Strasbourg) și mediumuri cum sînt cel flamand și cel venețian, favorizează, dimpotrivă, emulsiile „apă în ulei".

(*Manuscrisul* de la Strasbourg al cărui original a fost distrus în 1870, este publicat de E. Berger, după o copie de Eastlake. Cf. p. 87)

sie va fi grasă. O vom putea dilua, mai ales, cu esență și face să adere la un suport gras. Cealaltă emulsie va fi slabă, pentru că se va fluidifica cu apă și, în pictură, ne va aminti de guașă, neaderînd, ca și aceasta, la un fond preparat cu ulei. Aceste opoziții se manifestă oricare ar fi proporțiile relative de ulei și apă. De pildă, se poate introduce mult ulei într-un gălbenuș de ou (totuși, cu condiția să nu turnăm brusc, vărsînd uleiul dintr-o dată, ceea ce ar însemna să punem oul în ulei, adică să inversăm fenomenul)[3]. Adiționarea progresivă multiplică numărul și importanța micilor sfere grase, în timp ce gălbenușul continuă să le înconjoare, păstrîndu-și afinitatea pentru apă.

Această creștere a numărului micilor sfere are același efect ca și adiționarea progresivă a unui praf insolubil [4] într-un lichid; ea provoacă îngroșarea. Dimpotrivă, adaosul de apă sau al unui lichid apos ca oțetul fluidifică o „maioneză". În mod simetric, o emulsie în care elementul apos este dispersat în cel gras, va deveni mai consistentă, prin adiționare de apă și fluidificată de ulei sau esență.

Să rezumăm această regulă, pentru că ea ne va ghida în pictură: o emulsie dată poate să accepte un lichid apos sau un lichid gras. Unul va acționa ca fluidifiant și va putea fi adăugat fără precauții, celălalt îi va transmite o îngroșare untoasă, dar va trebui să fie incorporat în mod progresiv [5], dacă nu, va „tăia" emulsia. Un lichid dat va îndeplini un rol sau altul, după cum emulsia este ea însăși grasă sau slabă.

Să notăm că la „uscare", adică lăsînd o emulsie în contact cu aerul, apa din ea se evaporă, indiferent de sensul introducerii ei. Atunci elementele grase se apropie între ele și se unesc. Uleiul își recapătă proprietățile obișnuite, nu mai

[3] În acest caz, se spune că sosul „s-a tăiat"
[4] Nisip în mortar, alb de cretă în ulei etc.
[5] Ca uleiul în maioneză.

e sensibil la apă. Dacă este de mac sau de in se usucă normal [6].

Deci, cînd va fi vorba să picteze, artistul va dispune în prealabil (înainte de evaporare și datorită acestei structuri discontinue) de paste suple și cremoase, care se suprapun cu ușurință, păstrînd tușa și care permit să se lucreze repede.

Temperele

Este suficientă prezența pigmenților, pentru ca ceea ce am numit „emulsie" să capete un nume mai bine cunoscut de pictori: „tempera" [7].

Sînt mai multe feluri de tempere. Ele se clasifică după natura dispersantului folosit: ou, caseină, gumă etc. Și alte elemente intră în joc: uleiuri sicative, verniuri cu esență, eventual unele genuri de ceară care comportă efecte secundare.

[6] Alte lichide decît uleiul (cu condiția să fie insolubile în apă) pot forma emulsii apoase. Sub această formă unele prin reacție chimică, se pot transforma în elemente solidificate, păstrîndu-și finețea și fără ca suspensia să-și piardă fluiditatea. Astfel se fabrică emulsiile de polimeri.

Suspensia unui lichid într-un gaz — cazul ceții — sau cea a unui praf, chiar foarte fin într-un lichid, nu sînt emulsii, ci dispersii. Dimpotrivă, un „dispersant" este un agent care favorizează o suspensie, fie ea emulsie sau dispersie.

[7] Cuvînt căruia trebuie să-i păstrăm sensul exact, pentru că uneori este sinonim cu „detrampa", chiar cu „guașa" în unele țări. *A tempera* ca și *a detrampa* înseamnă a transforma un praf în pastă, cu ajutorul unui lichid liant, pentru a face o culoare.

Totuși istoria a diferențiat cei doi termeni grație rețetelor pe care ni le-a transmis sub denumirile lor. Să adăugăm că vocabula *a tempera* evocă facultatea de a regla, de a pune la punct folosind măsura corectă, ceea ce permit cele două lichide cu tendințe contrare.

[Se poate afirma că în decursul timpului s-a folosit în pictură orice substanță care lipea, cu condiția să fi fost de nuanță pală și, la nevoie, să fi fost suplă.

În Egipt se împodobeau sarcofagele cu ajutorul unui clei azotat (piele animală după opinia lui Loumyer, lapte după cea a lui Paulet). Plinius ne spune că în afară de ceară și ou, Roma folosea așa-numitul *sarcocol* (Gen de rășină provenind din Persia și folosită în medicină la tratarea plăgilor. Denumirea latină a plantei din care se

Dar diferența esențială rămîne poziția pe care o ocupă în interiorul sau în exteriorul celuilalt fiecare din cele două lichide, uleiul în apă sau apa în ulei, diferență pe care am subliniat-o,

extrage este *astragalus sarcocolla*. N. tr.), pentru tablourile de format mic.

Tempera cu gumă arabică sau cu sevă de cireș (mierea ameliorînd supletea) este calificată în *Manuscrisul* din Strasbourg drept „procedeu lombard și bizantin".

În decorațiuni, precum și pentru decorurile de teatru, cleiul este un element esențial. La Versailles ne dăm seama de acest lucru. Maruflajele și dublările *(rentoilages)*, auxiliare adeseori indispensabile picturii, sînt în mod frecvent realizate cu ajutorul lipiciului preparat din făină și din mucilagii de semințe de in (cf. G. Mâle p. 119). Guașele și acuarelele actuale sînt preparate cu gumă arabică, făcută mai suplă cu glicerină.

Majoritatea acestor cleiuri nu rezistă la apă, nici la bacterii. Pentru a le proteja, se aplica adesea, cu degetul, un verni rășinos. De asemenea, trebuie evitat „plombajul" culorilor (creșterea tonurilor însoțită de întunecare) de unde apare necesitatea aplicării intermediare a unui strat izolant pe bază de albuș de ou bătut.

Albușul de ou este și clei. El are proprietatea de a deveni insolubil cu timpul, în special sub efectul luminii. Se știe că era folosit în Evul mediu la anluminuri. Am cunoscut în zilele noastre artiști greci care realizau anluminuri. Ei foloseau guașe procurate din comerț pe care le diluau în multă apă. Apoi lăsau amestecul să se așeze, după care aruncau apa cu clei care se ridica la suprafață și amestecau cu ou pasta groasă depusă la fundul vasului. Astfel, dispuneau de culori foarte fine.

Cleiurile de mai sus sînt soluții cu excepția mucilagiului din semințe de in; datorită gălbenușului, oul permite emulsiile. Este materialul pictural cel mai celebru de la Plinius pînă la Renaștere. Faima sa, simbolizînd, în plus, o idee filozofică, se întinde peste secole. Numeroși autori au vorbit despre el și, întrucît există diferite modalități de lucru, contradicțiile nu lipsesc. Ca o scurtă bibliografie, îl amintim pe cel mai citat autor, Cennino Cennini; i-l adăugăm pe Loumyer pentru partea de istorie, iar dintre moderni, pe Armand Point, Vibert, Doerner și Xavier de Langlais. Unii dintre contemporanii noștri doresc să reia această tehnică. Noi am sugerat diferite mijloace, dar trebuie să insistăm asupra unor pericole:

1. Subjectilul nu trebuie să fie gras: dacă nu revenim la albul cu clei sau caseină, să efectuăm o preparație *Flashe* și să o facem complet plană și netedă cu hîrtie abrazivă cu apă.

2. Uleiul de ou nu se usucă decît după un timp foarte

îndelungat, astfel încît este periculos să folosim gălbenușul

pentru că ea stabilește cele două categorii de tempera, una înrudită cu tehnica picturii pe bază de apă, cealaltă cu cea a picturii în ulei. Aici, vom vorbi foarte pe scurt despre prima, deoarece nu constituie subiectul nostru. Totuși nu putem uita îndelungatele sale state de serviciu și nici pe Cennino Cennini. Dar Xavier de Langlais a circumscris perfect problema: „Pictura în tempera a primitivilor consta, mai înainte de orice, în folosirea oului (oul complet, albușul și gălbenușul împreună sau fie numai gălbenușul, fie numai

---

pur. Iată de ce Cennini și Doerner vor ca execuția să fie slabă și în strat subțire, deoarece, în caz contrar, culoarea s-ar putea încreți sau desprinde. Se reduce proporția de ulei nesicativ prin adăugarea altor lianți (albuș de ou și sevă de smochin după părerea lui Cennini, caseină amoniacală, în fine uleiuri sicative și rășini, realizînd emulsii grase cu culori de ulei din tuburi, cu verniuri sau diferite mediumuri). Desigur, execuția, modeleul și aspectul tușei variază în consecință, ceea ce nu este lipsit de interes. Emulsiile moderne (Flashe, Liquitex etc.) dau adesea efecte foarte frumoase în amestec cu ou. Contrar acestora, precum și caseinei, oul se pretează prost la suprapuneri de alte materiale. Dorener recomandă să nu-l folosim în tehnica mixtă. În privința vernisării, se pot folosi verniuri cu esență, subțiri, cu condiția să știm să așteptăm.

3. Să nu uităm că oul conține sulf (se spune „miroase a ouă stricate").

Să avem grijă să fie proaspăt, dar mai ales, să evităm pigmenții care conțin plumb, cum este albul de argint, în ciuda rețetelor pe care le întîlnim la autori ca Cennini. Este mai înțelept să preferăm albul de titan.

Dacă luăm aceste măsuri de precauție, oul este un material excelent. Să ne gîndim la starea de bună conservare în care ne parvin atîtea lucrări vechi, printre care primele icoane rusești. Ele au transmis procedeul folosit de la Muntele Athos pînă în Polonia, adăugînd poate oului un verni cu ulei de susan de mare strălucire. Să ne gîndim deci la excelenta lor comportare la îmbătrînire și la faptul că Doerner a putut să spună că materia rezistă la solvenți violenți.

Aceste calități nu s-au schimbat: un panou pictat de Pierre Paulet înainte de război nu prezintă nici o craclură. După tușele-martor pe care le-a păstrat, culorile puse doar în ulei s-au alterat mai mult decît în amestecul emulsionat.

Defectele, nici ele, nu s-au schimbat. Greșeli au existat chiar pe vremea în care folosirea oului era curentă (muzeele noastre dețin dovezi în acest sens). Cei care vor să o reia dintr-o dragoste îndreptățită, să nu fie totuși orbi.]

albușul) ca aglutinant al prafurilor colorate, diluantul fiind pur și simplu apa."

Cu toate variantele care, uneori, prevedeau folosirea unei mari cantități de ulei și verni emulsionate în ou, iar alteori, chiar a unui pic de ceară, era deci vorba, în principiu, de o culoare de apă.

Alături de avantajele pe care le-am enumerat (prospețimea tonului, aspectul mat, facilitatea suprapunerii, conservarea în atmosferă uscată), procedeul cu tempera prezenta deci aceleași neajunsuri ca și celelalte picturi de apă: imposibilitatea de a modela mult timp pe umed, modificarea tonurilor la uscare (aici, ușoară), fragilitatea extremă în atmosferă umedă, astfel încît culorile frecate cu acest aglutinant pe bază de ou, trebuiau, cel mai adesea, să fie protejate cu un verni rășinos care, într-o măsură mai mică sau mai mare le strică armonia [8]".

Remarcăm că autorul vorbește despre tempera de ulei în apă care are, efectiv, caracterul picturilor de apă. Dimpotrivă, Doerner are dreptate să considere drept „pline de promisiuni" cercetările privind modificarea culorilor de ulei cu ajutorul emulsiei de ou sau de caseină. Acestea ispitesc, pe drept cuvînt, pe mulți artiști. Ca să-i ajutăm în încercările lor, le vom propune cîteva formule de bază pe care fiecare le va modifica, în funcție de modul în care va dori să accentueze una sau alta dintre posibilitățile pe care le oferă folosirea lor.

Oul în ulei

După Doerner [9], gălbenușul de ou conține mai mult de jumătate apă și aproximativ 30% un ulei nesicativ: uleiul de ou, care menține tempera cu ou mult timp suplă. Și dacă pentru picturile

---

[8] Xavier de Langlais, *La Technique de la peinture à l'huile*, Ed. Flammarion.

[9] Max Doerner: cf. edițiilor succesive ale cărții sale *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart.

executate doar cu apă, al căror liant slab are tendința de a fi casant, este util să aibă în doză mare un element care nu se usucă niciodată; dimpotrivă, prezența acestuia îngreunează întărirea culorilor în ulei. Reproș cunoscut la adresa folosirii oului și care poate fi evitat prin folosirea acestuia cu moderație; o doză mică, la nevoie diluată cu apă, este eficace.

Printre altele, lecitinei i se datorește această capacitate a gălbenușului de a emulsiona, pe care albușul o posedă într-o măsură mai mică. Acesta din urmă, dimpotrivă, constînd mai ales din apă și albumină, nu dăunează uscării, și poate fi adăugat cu folos la gălbenuș, deoarece joacă rolul favorabil al acelor cleiuri (caseină și altele) care, uneori, sînt incorporate în preparatele cu ou.

Se poate picta introducînd în culorile de ulei, prin simpla amestecare cu cuțitul, fie oul singur, fie alte culori frecate în prealabil cu oul. Primul procedeu prezintă riscuri, deoarece este greu să respecți proporțiile corecte. Cel de-al doilea este complicat și necesită multe operații care trebuie reînnoite, cu atît mai des cu cît culorile doar cu ou se conservă prost. Se poate folosi un procedeu mai simplu și mai bun, nefrecînd cu ou decît pigmentul alb. Acesta capătă atunci o luminozitate remarcabilă. Rupt de culorile cu ulei, el constituie straturile luminoase de dedesubt. Se termină cu glasiuri grase și fără ou.

Adeseori se preferă o altă metodă: se prepară un amestec în care oul este deja diluat într-un mediu gras și care se folosește ca medium. Vechile rețete recomandă un gălbenuș, o jumătate de coajă de ou umplută cu verni de ulei de in și cu tot atîta apă, dar se pot găsi numeroase variante. Se ia fie gălbenușul singur, fie oul întreg. Ca să facem emulsia este suficientă să-l agităm violent într-o simplă sticlă. Cît despre verniuri, se recomandă cele de mastic, damar, copal sau, după ce a fost diluat cu esență, un medium ca acelea pe care le-am descris. Dacă vrem să se păstreze mult timp fără să se strice, o facem fără apă, pe

care nu o introducem decît în doza de produs pe care o folosim imediat.

Unele rețete includ oțetul [10]. Acesta acționează ca fluidifiant și antiseptic *slab*, dar din cauza acidității, este foarte periculos pentru unii pigmenți, în special pentru albul de argint, albul de zinc, ultramarin și mulți alții. Riscăm să provocăm decolorarea și să se formeze săruri solubile. Este mai indicat ca, în lipsa agenților conservanți, greu de procurat, să folosim cîteva picături de esență de cuișoare și, mai ales, numai vase noi.

Aceste precauții pot părea plictisitoare și este mai simplu să găsim în comerț un produs care să asigure o bună conservare și care să poată fi folosit imediat. Acesta a fost cazul Kerovoz-ului lui Durozier. De atunci, însă, Xavier de Langlais și-a difuzat mediumul cu ou. Ca să fim mai expliciți, autorul ne va permite să spunem că această compoziție conține aproximativ un sfert din greutatea ei ouă întregi, un sfert — verni gras și jumătate — lichid apos. O cantitate mică de ceară conferă onctuozitate pastei și un aspect mat adesea căutat, dar care poate fi redus prin încorporarea unui verni de pictură.

---

[10] „Tempera benedictinilor" (Scrisoarea lui Sérusier către Maurice Denis): „Se vor efectua operațiile de mai jos în ordinea indicată, bătînd amestecul incontinuu:

50 de ouă (albușuri și gălbenușuri bine bătute împreună);

3/8 l. ulei
1/8 l. esență de terebentină
1/2 l. oțet.

Se dizolvă săpun negru (conținutul unei coji de ou) într-o jumătate de litru de apă caldă. Se lasă să se răcească înainte de a amesteca cu restul. Se strecoară prin sită. Amestecul se păstrează în sticlă mai multe luni. Se folosește amestecat cu culorile, mai mult sau mai puțin subțiat cu apă, ca și cleiul. Peste el se poate repicta în ulei sau cu gălbenuș de ou. Mă gîndesc să-l folosesc la pregătirea pînzelor, amestecat cu alb de ceruză sau de Spania, dar nu îndrăznesc încă să mă pronunț asupra rezultatului".

(Păstrăm toate rezervele asupra validității acestei formule).

Caseina și uleiul

Oul este indicat mai ales pentru a execuție delicată și de mare finețe; caseina pentru cea, dacă nu mai greoaie și mai aspră, cel puțin mai impetuoasă și mai saturată. Spre deosebire de ou, ea nu îngreunează uscarea. Dimpotrivă, ar fi casantă dacă nu i s-ar adăuga ulei. Permițînd modeleul datorită acestuia, ea păstrează caracterul tușei făcînd-o mai mată. Întîlnim aici un ansamblu de calități destinate să aducă servicii multor artiști contemporani.

Fapt explicabil, ea nu a fost folosită de artiștii primitivi. Ne poate surprinde mai mult faptul că nu o găsim în epoca clasică. Dacă laptele este o emulsie naturală, trebuie să-l modificăm și să eliminăm din el diverse elemente înainte de a-l introduce în culoare. Partea utilă pentru noi, caseina praf, nu a apărut decît acum cîțiva ani.

Odinioară, artiștii dispuneau doar de lapte prins. Se știe că punînd var în acesta, se obținea un clei rezistent, care devenea insolubil prin uscare, folosit de tîmplari sau pentru asamblarea panourilor. În amestec cu culorile, acest clei a servit la pictare pe pereți uscați, atunci cînd întărirea mortarului făcea imposibil lucrul în frescă.

Caseina este insolubilă în apă dar se dizolvă în ea în prezența unor alcalini. În comerț o găsim uneori gata preparată (caseină solubilă), adică amestecată în prealabil cu substanțele menționate. Acestea pot fi soda sau boraxul care, rămînînd în permanență în culoare, ar fi periculoase. Vom cere deci, așa-numita „caseină insolubilă", de fapt caseină pură pe care o putem dizolva noi înșine cu ajutorul unui produs susceptibil să dispară prin uscare la aer. Este cazul „alcali-volatilului" (sau amoniac), ca și al carbonatului de amoniu care constituie drojdia chimică a brutarilor.

Caseina se introduce în apă caldă, se agită, și se lasă cîteva clipe să se umfle. Atunci adăugăm

amoniacul și punem amestecul în bain-marie călduț, continuînd să-l amestecăm. El se va transforma repede într-un clei transparent. Calculul se poate face în proporție 20 g caseină, 100 g apă și 10 g amoniac. Nu este nevoie să cîntărim foarte exact, pentru că dacă vom avea un surplus de amoniac el va dispărea prin evaporare. Doar mirosul va fi neplăcut. Esențial este să obținem un clei transparent și foarte omogen fără puncte albe [11]. Cleiul, constituind o bază concentrată, nu vom introduce decît foarte puțin în culorile cu ulei, în caz contrar acestea se vor usca și vor crăpa. Cel mai bun lucru este să încorporăm dinainte acest produs într-un verni gras potrivit. Un procedeu simplu constă în amestecarea — cu ajutorul unui cuțit sau al unei baghete — a patru părți de medium venețian cu o parte de clei care se vor păstra într-un vas închis ermetic. Acest preparat se conservă, într-adevăr, mult timp și permite, la folosire, și un anumit adaos de apă. Amestecul este ușor miscibil pe paletă cu culorile de ulei, iar ansamblul se poate dilua cu esență. Astfel, ni se asigură o mare ușurință de execuție, o uscare rapidă și o substanță densă dar aerată care îmbătrînește în bune condiții. Mărind proporția de apă se obțin acele violențe de materie granuloasă, aspră sau sumbră, atribuită cerii la pictorii venețieni și pe care artiștii contemporani o caută adesea.

Nu trebuie să confundăm caseina cu laptele praf degresat din alimentație; cu acesta și cu amoniac se poate face într-adevăr un clei de caseină, dar prezența lactozei și a altor produși solubili face ca folosirea lui să prezinte riscuri

[11] Vezi pag. 35. Acest preparat se va îmbunătăți, chiar învechindu-se, dacă nu uităm antisepticul.

pentru buna întreținere a picturii. De asemenea, nu e indicat să folosim pentru emulsii săpunurile alcaline [12].

Cleiurile animale și uleiul

Aceste cleiuri, variabile prin origine (de iepure, oaie, capră, bovine), prin organele tratate (piele, nervi, oase) și prin fabricație cuprind o gamă care merge de la gelatină pînă la cleiul tare al tîmplarilor. Ele constituie gelatina folosită la fabricare mezelurilor și cleiul Totin. Cel care ne interesează este cleiul din piele, care mult timp a fost extras din resturi de pergament. Cleiul de iepure, mai modern, a devenit în prezent foarte rar.

Material de bază la încleierea tablourilor și la temperele folosite pentru decorurile de teatru, el poate, în diluție cu apă, să fie emulsionat cu un ulei, de preferință fiert cu plumb. Un astfel de ulei, la care se adaugă esență de terebentină, și pe care cleiul îl transformă în maioneză a constituit mediumul lui Dufy pentru tabloul „Zîna Electricitate". Am descris mai sus această realizare la care au colaborat Jacques Maroger și Pierre Paulet. Vom aminti doar faptul că am frecat culorile cu ulei conținînd o zecime de damar topit. Proporția mediumului era sporită ca să se obțină transparența, iar cea a dozei de clei de asemenea (în emulsie internă), pentru îngroșare.

Totul a fost pictat în umed, ceea ce permitea suprapunerea pe proaspăt. Se cunoaște uimitoarea conservare a tabloului.

[12] Unele culori folosite în pictura decorativă sînt pe bază de caseină și de verni gras. Din cauza aceasta, ținem să le menționăm aici, cu atît mai mult cu cît este vorba de mărci, pe bună dreptate, renumite. Dar, concepute să fie folosite cu apă, ele au proprietățile culorilor de tempera slabă. Ne este greu, deci, să le adăugăm textului de față.

Caseina și cleiul din piele au multe puncte comune în folosirea lor în emulsie. Dar cea dintîi este potrivită pentru formatele mici și mijlocii, cel de-al doilea, pentru formatele murale. Vom afla, poate, dacă a fost sau nu incorporat în uleiul folosit la marile picturi ale Veneției [13].

Cleiurile vegetale și uleiul

În pictura decorativă, cleiul de secară devine mai suplu dacă încorporăm în el un verni gras. Pentru dimensiuni mai restrînse, guma de cireș a fost înlocuită [14] de guma arabică. Aceasta, în emulsie, a permis două realizări interesante. Pe de o parte, pe la 1930, Maroger a obținut, cu ea, primele mediumuri. Operația nu era simplă, deoarece fiecare culoare era preparată înainte de ședință, pe bază de prafuri uscate, în care se încorporau cele două lichide. Ea a devenit rapidă odată cu crearea „pomadei", emulsie de „ulei negru" și de apă gumată, ușor miscibile cu culorile de ulei și de care mulți pictori își amintesc. („Uleiul negru", moștenit de la Mérimée se obține fierbînd timp de o oră la circa 240°, ulei de in sau de nucă cu 5% litargă; nu trebuie folosit decît în doze mici)[15].

[13] Cleiul de piele gelatinos se lichefiază spontan sub acțiunea bacteriilor și devine uleios și unsuros. Amestecat cu culorile, singur sau în emulsie, este mai ușor de mînuit decît cleiul proaspăt și își păstrează mai bine tonul la uscare (metoda „a putrido"). Materia picturii lui Tintoretto evocă mai puțin folosirea oului decît pe cea a cleiului putred.

[14] Deși Henri Goetz dovedește, în zilele noastre, interesul pe care-l prezintă guma de cireș.

[15] Cf. *Manuscrisului* de Mayerne, pag. 16: Rp. Litargă de aur foarte pură o jumătate de uncie, miniu două drahme, ulei de nucă o oca englezească, fierbeți-le împreună la foc foarte mic, timp de o oră.

Uneori, uleiul se îngroașă în așa fel încît puteți să-l tăiați cu cuțitul, totuși redevine limpede și lichid. Alteori nu se îngroașă. Separîndu-l de zaț, puneți-l într-o oală de sticlă la soare; căldura îl va albi și limpezi la maximum.

Pe de altă parte, înaintea lui Maroger, Muzzi realizase în 1890, pornind de la această gumă arabică, o tempera strălucitoare, care s-a făcut rapid cunoscută în muzee. Pentru că, deși fusese creată pentru lucrările decorative, numeroși restauratori au adoptat-o, apreciind ușurința cu care se putea lucra cu ea cu apă, suprapunerile rapide și avantajul de a o putea eventual îndepărta ulterior, fără riscuri pentru lucrarea originală. În ciuda unor succese certe, trebuie să ne manifestăm și unele rezerve asupra folosirii ei [16].

Emulsia cu medium de îngroșare

Colaborării lui Pierre Jérome, al cărui gust pentru culoarea frumoasă Maroger îl ghicise, îi datorăm nașterea unui produs fabricat sub numele de „medium de îngroșare". Prin amestec cu culorile de ulei, acesta servește la obținerea unor paste înalte, bine structurate și superpozabile. Fără intervenția cleiului sau a altui liant solubil în apă, el conține medium flamand și apă. Aceasta este emulsionată datorită prezenței caolinului și a ghipsului.

Pe lîngă utilizarea prevăzută, „mediumul de îngroșare" constituie pentru mulți un mijloc simplu de a lucra cu emulsie, căreia îi conferă calități de execuție și de tușă. Este suficient să frecăm o cantitate mică în culori, apoi să diluăm cu esență sau, ca să mergem mai departe, să facem un lichid de muiat și spălat pensulele. În acest scop îl diluăm ușor cu esență, apoi adăugăm apă, după care din nou esență. Astfel

[16] Conținutul ei redus în ulei o face sensibilă la umiditate pe care tendința de a o reabsorbi cu ușurință. Din cauza aceasta, după ce am uscat-o într-un loc uscat, trebuie să o vernisăm fără întîrziere. În plus, această emulsie în care uleiul este pur și simplu dispersat într-o soluție apoasă de gumă arabică și de zahăr poate fi cu greutate păstrată timp îndelungat. De aici provin cazurile de separare și ridicare la suprafață a uleiului care determină schimbarea tonului și brunisarea picturii.

se obține un lichid de consistența smîntînei, foarte plăcut pentru eboșare și pentru a executa ușor, în straturi succesive, a căror matitate permite o priză bună. Lichidul conferă straturilor de dedesubt un caracter slab, prețios pentru reluare ca și pentru conservare. La terminarea execuției, sonoritățile se obțin reluînd cu un medium mai gras, flamand sau venețian.

Reluarea în ulei a unei eboșe cu apă

Toate cele prezentate pînă acum privesc folosirea apei în amestec cu culoarea de ulei. O altă tehnică constă în a face eboșa cu apă și a termina apoi pictînd în ulei [17].

[17] Desigur cele două procedee se pot combina: pentru reluarea în ulei este suficient să folosim o emulsie grasă.

[Folosirea unei emulsii grase este suficientă dar nu și necesară. Dacă stratul de dedesubt, în tempera, este bine uscat, nici prea lucios, nici prea absorbant, putem folosi toate tehnicile în ulei. Nu este același lucru, însă (a se vedea nota 21 pag. 118), dacă vrem să reluăm cu culori de apă o execuție în ulei, ceea ce nu se recomandă. Totuși uneori sîntem nevoiți să facem local acest lucru, fie în restaurare, fie pentru a păstra prospețimea anumitor culori (ex. odinioară, ultramarinul.) În acest caz trebuie să "degresăm", adică să înlăturăm tot uleiul de la suprafață pînă în adîncimea stratului de culoare, apoi să aplicăm un strat subțire de liant „amfoter". Altădată se folosea usturoiul, deoarece conține și un ulei esențial, care aderă prin dizolvarea la suprafață a grăsimilor și totodată un mucilagiu cleios, sensibil la apă. Iată ce spune De Mayerne în legătură cu Van Dyck (cap. 153):

„Spunîndu-i că sus-numitele culori, azur și verde, așternute cu apă gumată sau clei de pește în tempera, apoi vernisate sînt echivalente cu cele puse cu ulei, el mi-a răspuns că adeseori așterne pe tablouri respectivele culori cu apă gumată, iar după aceea cînd s-au uscat, dă pe deasupra verniul. Dar că secretul constă în a face ca acele culori de tempera să se prindă pe imprimatura care este preparată cu ulei.

Ceea ce se va realiza cu siguranță și bine dacă întindem peste imprimatură un strat de zeamă de ceapă (sau de usturoi) care, uscat fiind, primește și păstrează culorile de apă.

„Vedeți dacă fierea de pește sau altceva n-ar avea același efect."]

Remarcăm că marea majoritate a tablourilor pe care le numim „în ulei" încep prin folosirea apei, deoarece lemnul sau pînza sînt mai întîi tratate cu clei. Deci nu e nimic revoluționar în procesul de care vom vorbi. În plus, el are rădăcini adînci în istorie. Delacroix a revenit la el, amintindu-și de flamanzi.

[După Mazo și conform lucrării *Les palettes de Delacroix* de René Piot, Delacroix a pictat „Femeile din Alger" și mai ales „Sardanapal", în mare măsură, în tempera înainte de a termina în ulei.]

Procedeul a fost însă folosit în mod curent la Veneția unde, ca să spunem așa poate fi pipăit cu degetele. Aici, îndepărtîndu-se suportul de lemn cariat al unui tablou, s-a descoperit un fragment al unei opere de Tintoretto, rămasă în faza ei inițială, înainte de reluarea în ulei: trei mere printre frunze. Este vorba de culori cu apă, care au păstrat, datorită acestui fapt, mai cu seamă la alburi, o extraordinară prospețime (v. planșele cu reproduceri).

[„Datorită analizelor de laborator, știm că Tiziano și Tintoretto și-au eboșat tablourile cu tempera și au terminat cu un medium de ulei și rășini." (G. Mâle p. 46).

Adăugăm, în legătură cu Tiziano, că „Alegoria" marchizului del Vesto a fost restaurată la Luvru în 1935. În cursul operațiunilor de restaurare, pînza uzată a fost separată de pictură și, cu ea, desenul pregătitor (care, dealtfel, a putut fi expus separat, exact ca o „sinopia" după transferul unei fresce). Această dedublare nu a fost posibilă decît prin faptul că operațiunile de îndepărtare, care se efectuau cu apă și începînd dinspre spate, nu au fost întrerupte de nici un strat uleios, înainte de a atinge și depăși desenul pregătitor (cf. S. Béguin).]

Se știe că pictura cu apă a fost executată adesea „a putrido" [18] sau cu ou. Cennino Cen-

[18] V. pag. 113, nota 13.

nini — ale cărui sfaturi de Mayerne [19] le va urma — sugera să se adauge un suc lăptos (emulsie) de smochin. Deși puțin folosită odinioară, caseina, fie combinată cu oul, fie înmuiată cu ulei, poate uneori servi la legarea pigmenților pudră, umeziți în prealabil cu apă. Aceste diverse tempere sînt potrivite pentru o reluare în ulei. Dimpotrivă, nu trebuie folosite guașele ordinare, prea sensibile la umiditatea aerului ca să constituie un fond sigur.

Oricît de convingătoare ar fi rezultatele, este necesară o preparare laborioasă a unor astfel de culori tempera și a unui subjectil convenabil. Aceasta poate explica o îndelungată desuetudine, dar și faptul că procedeul uitat cu timpul, își regăsește în zilele noastre o promițătoare tinerețe, deoarece descoperirea emulsiilor de polimeri de sinteză a permis, totodată, obținerea unor culori tempera ușor de folosit și a unor subjectile adecvate, care depășesc materialele de origine naturală.

Majoritatea acestor produse noi sînt potrivite pentru reluarea în ulei. Ele se caracterizează prin rezistență la îmbătrînire, prospețimea permanentă a tonurilor, lipsa totală a craclurilor chiar și pe pînză, spre deosebire de temperele slabe, în special de cele cu caseină.

Fie-mi îngăduit ca, printre alți polimeri vinilici, să citez produsul „Flashe", fie și numai din dragoste părintească și pentru că, din 1957 încoace, a fost lăudat de numeroși pictori.

Experiența a confirmat sfatul doctorului de Mayerne, conform căruia trebuie pornit de la mai mat și mai opac. Dar ca să nu pictăm „găunos" (sau „lanternă" în termeni profesionali), un polimer vinilic este mai indicat la o eboșă decît unul acrilic.

[19] De Mayerne vorbește despre aceasta, cel puțin din auzite (*Ms.* pag. 148). „În ce privește lichidul de diluat culorile, în afară de cleiul de pește și de cel din deșeuri de piele ale mănușarilor, gîndiți-vă la albușul de ou, devenit apos cu sucul de smochin pe care-l foloseau vechii pictori. El este aproape tot atît de rezistent ca și cleiul de pește și rămîne întotdeauna lichid".

Începem deci să încercăm această eboșă cu cîteva culori vinilice, de pildă „Flashe", pe care le folosim în stare fluidă [20]. Întrucît ele se pot suprapune imediat, îi putem reface deîndată construcția și stabili cele mai bune raporturi privind suprafețele colorate. Uneori, sîntem tentați să mergem mai departe și să terminăm tabloul cu „Flashe". Aceasta ar însemna să neglijăm moliciunea uleiului, modeleurile și transparențele lui. „Flashe" pregătește transparențele oferindu-le un dedesubt mat, acoperit în întregime, luminos și proaspăt. Culorile în ulei, ajutate de medium, le vor realiza ca să înviorează sau să îndulcească, să creeze spațiul și să desăvîrșească acordurile, într-un cuvînt, ca să orchestreze [21].

Și aceasta cu multă ușurință, deoarece reluarea cu ulei se poate efectua chiar în cadrul aceleiași ședințe. Astfel, ceea ce este fugitiv, motiv sau idee creatoare, se va exprima pe loc în toată prospețimea sa; ceea ce reprezintă afirmație sau tranziție se va accentua apoi datorită uleiului.

Uneori ne putem dispensa să reluăm peste tot. Veronese, de pildă, ne-a învățat să lăsăm aparente, în special în cerurile albastre, acele părți de infrastructură numite „purici", care

[20] Eboșa se execută într-un timp prea scurt ca să fie stînjenită de rapiditatea uscării. Dacă vrem să întîrziem uscarea, este suficient să umezim subjectilul și să-i reducem porozitatea aplicînd în prealabil Elbecril diluat. Ca să păstrăm umede mai mult timp culorile în așteptare, vom folosi ca paletă o bucată de fetru umezit în apă. Dar să nu adăugăm niciodată în emulsii (nici chiar în cantități mici) substanțe higroscopice de întîrziere — de pildă glicerină sau glicol — pentru că nu sînt volatile și vor rămîne în stratul picturii.

[21] Reamintim că nu este indicat să reluăm cu un polimer vinilic pe ulei, ceea ce ar fi o operație inversă celei care o precede. Toate culorile cu apă (guașe sau emulsii) nu prind pe ulei, sau aderă prost. Această datorită prezenței intermediare a apei și nu a elementelor componente, pentru că uleiul prinde bine pe „Flashe" uscat. Legătura este chiar excelentă, pentru că fondul este ușor poros (de aceea este indicat pentru favorizarea alunecării, să începem reluarea printr-o zeamă de medium).

pentru că sînt pictate cu apă și nu cu ulei, își păstrează toată prospețimea [22]. De asemenea, unii pictori moderni își rezervă anumite porțiuni ale pînzelor „Flashe", ca să dispună, atunci cînd lucrează în ulei, de un alb care nu are tendința de îngălbenire.

Astăzi se poate spune că acea „cheie pierdută" de care vorbea Fromentin, a fost regăsită. Avem lianți echivalenți cu lianții vechilor pictori. Le cunoaștem resursele și varietatea de întrebuințare. Dispunînd de un număr sporit de pigmenți mai puri și mai stabili decît cei din trecut, folosindu-se de descoperirile științelor celor mai diverse, epoca noastră dispune de „materia frumoasă" pe care a dorit-o atît de mult Dufy.

[22] Verniul final egalizează strălucirea.

ARTISTUL ȘI CULORILE CU EMULSII MODERNE

Vinilic sau acrilic?

Aproape toate picturile murale, afară de cîteva fresce veritabile, sînt astăzi realizate în culori cu „emulsii de polimeri", culori care oferă un aspect mat, luminozitate și prospețime.

Folosite singure sau constituind eboșa unui tablou în ulei, aceste produse noi revoluționează și pictura de șevalet. Dacă ar fi fost cunoscute mai devreme, ar fi satisfăcut temperamentul unui Rubens sau al unui Veronese. Poate că, totodată, multe opere ne-ar fi parvenit mai bine conservate.

Pot fi ele, totuși, folosite la orice? Cu alte cuvinte, trebuie oare să afirmăm, așa cum fac unii, că în cîțiva ani nimeni nu va mai picta în ulei? Am putea obiecta că pentru a cunoaște viitorul nu este suficient să extrapolăm ceea ce observăm în America și că în prezent nimic nu înlocuiește uleiul pentru cel care iubește modeleurile fine, transparențele profunde și tonurile strălucitoare.

Dealtfel, ar însemna să nu punem corect problema. Mai bine să spunem: fiecărui mod de gîndire estetică îi convine o modalitate de expresie specifică. Astăzi se propun două noi mijloace. Ce aduce fiecare dintre ele? Prin ce diferă?

Aceste întrebări ni s-au pus adesea. Am încercat să răspundem la ele, la invitația prietenilor noștri belgieni de la Institutul Regal al Patrimoniului Artistic.

Ne îngăduim să reproducem aici această expunere, deși ea privește nu numai tabloul, ci și pictura murală. Cerem iertare cititorului dacă va avea impresia că ne repetăm. Ca și pentru restul acestei lucrări, îl rugăm să nu considere drept reclamă faptul că vom aminti unele mărci comerciale. Apelînd la produse a căror comportare o cunoaștem — pentru că am luat parte la crearea lor — vom comite un minimum de erori. Să le dăm denumirea exactă este singurul mijloc de a asigura reproducerea exactă a metodelor pe care le descriem și de a permite pictorilor să ne verifice afirmațiile prin propria lor experiență, fără ca vreo confuzie în ce privește produsele preconizate să poată provoca echivocuri nefericite. Într-un cuvînt, să le dăm ceea ce așteaptă: precizia.

Această discuție a avut loc la 21 mai 1969. (Precizarea va permite să se dateze restul). Adăugăm că Flashe a apărut în Franța în 1958, an în care Liquitex apărea în America. Acestea sînt, după cîte știm, primele culori pe bază de emulsii cu polimeri. Mai înainte, se vindeau fie emulsii de caseină și de verni gras, fie gliceroftalice cu ceară.

În Franța, produsul Flashe a fost testat de Centrul științific și tehnic al construcțiilor și de Laboratorul monumentelor Istorice (cf. B. Callède-Congresul ICOM de la Veneția).

În urmă cu douăzeci și cinci de ani, în Germania se studia deja efectul folosirii în pictură a unor emulsii recent create prin sinteză chimică.

Douăzeci și cinci de ani! O generație!

Astfel, dintre cei care au experimentat atunci aceste noi produse făcîndu-le cunoscută valoarea, mulți, ca de pildă Max Doerner și doctorul Endres sînt, din păcate, morți. Dar rodul muncii lor ne-a rămas.

Douăzeci și cinci de ani! Modele efemere au avut timp să dispară în uitare, dar adevărurile s-au afirmat.

După acest sfert de secol în care s-au născut atîtea invenții a căror aplicare a devenit indispensabilă, să facem bilanțul acestor emulsii de polimeri.

Ele înlocuiesc din ce în ce mai mult uleiul în dificilele probleme care privesc construcțiile. Ca să dăm un exemplu în legătură cu extinderea folosirii lor în domeniul artistic, desfacerea anuală a produsului denumit „la Petite Flashe" (într-atît de modestă și timidă a fost apariția ei în urmă cu doisprezece ani) este de mai multe zeci de tone.

Istoricul folosirii emulsiilor este cel al însăși picturii, deoarece el începe odată cu primitivii.

Toată lumea cunoaște „temperele", știe să diferențieze o soluție de o emulsie și să spună că uleiul (sau rășina) va fi în soluție în esență și în emulsie în apă.

Unele tehnici picturale încorporează apa în liantul gras — așa cum se prezintă ea în smîntînă sau în unt — ceea ce conferă tușei calități prețioase [1].

În cazul care ne privește, liantul este, dimpotrivă, dispersat în apă. Deci cu apa sîntem în contact în decursul folosirii, atîta timp cît nu s-a efectuat uscarea, deoarece apa constituie partea externă a emulsiei. Totul se petrece ca și cum s-ar lucra o guașă. Apa e cea cu care se diluează. În plus, caracteristicile care se manifestă sînt cele ale picturii în culori cu apă: uscare rapidă, claritate, precizie aproape rigidă a grafismului care permit redarea celor mai fine detalii.

Dar analogia ia sfîrșit odată cu uscarea. Trebuie să reamintim [2], împreună cu Max Doerner, că

[1] Cf. pag. 99 și următoarele.

[2] „Cînd aplicați mai multe straturi de emulsie apoasă, puteți suprapune, după cîteva minute, fără să redizolvați stratul precedent, dar acest lucru este imposibil cînd stratul se dizolvă" (Doerner, *Malmaterial*).

dacă suprapunerea a două straturi picturale este poate simplă atunci cînd folosim emulsiile (temperele), lucrul este aproape imposibil cu soluțiile (guașe clasice, pictură în ulei înaintea oxidării stratului de dedesubt).

Acest lucru este valabil pentru toate emulsiile, dar este evident că natura liantului încorporat (ou, caseină, sucuri naturale sau rășini artificiale) care rămîne în permanență în straturile pictate, are o influență determinantă asupra calităților lor.

Să examinăm, de pildă, rezistența, soliditatea. Pentru o țesătură bună e necesar un fir rezistent; acest rezultat nu se obține răsucind între ele fibre scurte, pentru că cel mai mic efort le-ar despărți una de alta; avem, deci, nevoie de fibre lungi. Aceasta nu este doar o figură de stil, deoarece în pictură, sub o formă mai puțin cunoscută, fiind invizibilă cu ochiul liber, „uscarea" construiește ceea ce s-ar putea numi o rețea, prin întrepătrunderea moleculelor. Dacă acestea sînt prea mici (cazul rășinilor moi, singurele solubile în esență), nu vor conferi stratului o structură tridimensională destul de coerentă. Sînt necesare aceste lanțuri lungi și, totodată, suple, făcute din mii de atomi care se întîlnesc la ceea ce numim „polimeri înalți".

Uleiul atinge o asemenea stare, la un moment dat, deoarece moleculele sale, puține la număr atîta timp cît este lichid, se înlănțuie progresiv între ele prin oxidare. Este un fenomen care, manifestîndu-se apoi în continuare, va depăși scopul final propus și va ajunge la o distrugere totală.

Dimpotrivă, datorită emulsiei, se trece de la lichid la solid, fără transformare chimică. În afară de aceasta, numai emulsia permite vehicularea unor molecule mari, constituite în prealabil și definitiv; ea rămîne fluidă chiar dacă va conține, în mare concentrație, corpurile cele mai consistente. Uscarea se reduce doar la dispariția apei. Atunci miceliile de polimeri care erau dispersate, se reunesc, se întrepătrund și, datorită

caracterului adeziv al structurii[3] lor, se sudează în mod intim, înglobînd, eventual, şi pigmenţii. De aici va rezulta o reţea, întotdeauna rezistentă, dar mai mult sau mai puţin compactă şi strînsă, deci comportînd uneori, aidoma unei ţesături sau pielei, pori microscopici care conferă picturii calitatea de „a respira".

Proprietăţile apei stabilesc condiţiile de lucru, cele ale liantului emulsionat determină aspectul şi longevitatea tabloului. De unde rezultă importanţa care trebuie acordată alegerii lor care, în trecut, se mărginea la ingrediente naturale (ouă, suc de smochin, verni de origine vegetală şi, de asemenea, caseină). Chimia extinde acum această alegere şi asupra moleculelor pe care le transformă „pe măsură", ca să aibă caracteristici determinate.

Aceşti douăzeci şi cinci de ani vor fi slujit la ceva! Datorită nenumăratelor răşini sintetice, ei au deschis epoca materialelor plastice. Mai mult încă — şi asta e ceea ce ne interesează — ei ne-au permis să comparăm comportarea acestora la îmbătrînire: pe de o parte a unora faţă de celelalte, pe de altă parte, faţă de produsele naturale (mai ales faţă de uleiurile sicative), încercate de mult timp şi folosite în mod tradiţional.

În aceste condiţii a fost încercată răşina care formează liantul preparatului Flashe, pentru că a rezistat mai mult de doisprezece ani la intemperii, ca bază a vopselii aplicate pe un vagon de marfă aflat permanent în funcţiune.

În pictură se utilizează mai ales emulsii ale răşinilor vinilice sau acrilice la care se adaugă plexiglasul şi textile artificiale dintre cele mai trainice. Ele oferă în comun limpezimea apei de izvor, nu se îngălbenesc în decursul timpului, sînt inerte la radiaţiile luminoase ca şi la reacţiile chimice.

---

[3] Pentru unele lucrări de restaurare se accentuează aceste proprietăţi adezive prin încălzire cu fierul electric (termoplasticitate).

[Componenţii folosiţi în pictura cu ulei nu exercită nici o acţiune, fapt care a generat numeroasele procedee de vernisare cu esenţă sau de reluare în ulei pe care le vom întîlni în cele ce urmează. Trebuie să diluăm o emulsie prea groasă? Apa nu costă scump şi sîntem de părere să nu-i mai adăugăm nimic. Se va evita doar frigul în momentul aplicării şi în perioada depozitării (atenţie la culorile lăsate la păstrare iarna în casele neîncălzite), precum şi lucrul într-o atmosferă uscată (plin soare, vînt puternic). Aceste precauţii sînt în realitate valabile pentru tot ceea ce lucrăm în culori cu apă. Emulsiile se folosesc şi în aer liber, în pictura de şevalet; cele două feţe ale subjectilului fiind în acest caz supuse acţiunii vîntului, se întîrzie uscarea întinzînd pe spatele pînzei, pe timpul execuţiei, un ziar îndoit sau o folie de material plastic. Amintim că poliesterul preparat (polytoile) lasă mult timp pentru modelare. Cît despre paletă (acesta este un „truc" al vechilor specialişti în guaşă) o facem, spre exemplu, din fetrul unei pălării. Îmbibat cu apă înainte de a primi culorile, el le va menţine umede. După folosire, îl clătim cu apă.

Toate instrumentele pictorului, cu excepţia pensulei fine din păr de bursuc, se pot folosi la aplicarea culorilor după adăugarea cantităţii necesare de apă: degetele şi podul palmei, cuţitul, pensulele mari şi mici, buretele şi chiar şi mănuşa de toaletă, orice se poate folosi. În plus, mulţi dintre pictorii contemporani folosesc rulourile pentru zugrăveli, precum şi aerograful sau pistolul de vopsit pentru a obţine noi efecte. Dar să avem grijă mai ales să nu lăsăm niciodată materialul să se usuce; să-l scufundăm în apă dacă nu-l folosim imediat şi după ce terminăm şedinţa, spălăm bine cu apă şi ştergem fiecare obiect metalic. În caz că uităm acest lucru, trebuie ştiut că fabricanţii vînd substanţe decapante. Totuşi să nu ignorăm valoarea unei perii bune. Să o facem să dureze cît mai mult, iar pentru ulei să rezervăm paleta din lemn de nuc.

Uscați, polimerii, în special Flashe, pot fi tăiați bine cu briciul și neteziți cu hîrtie abrazivă și apă.]

Prin ce diferă?

Încercînd să deosebim emulsiile după origine (gaz natural, petrol, cărbune și var combinate în cuptorul electric) n-am explica nimic.

Cît despre compoziția lor chimică, pe care o putem afla cu ușurință de la specialiști, ce foloase ar aduce prezentarea formulelor lor subiectului pe care-l tratăm? Cu atît mai mult cu cît formulele sînt numeroase, sub fiecare denumire polimerii pot să difere prin lungimea lanțului lor. În plus, nu sînt numai două individualități distincte, ci două familii cu arbori genealogici stufoși ale căror ramuri sînt uneori legate între ele prin corciri, hibridări (copolimeri). Înrudirile sînt atît de apropiate, trecerile atît de imperceptibile, încît preferăm să înlocuim delimitările abstracte prin descrierea diferențelor între tendințele care se observă în practică.

Vom lua, deci, drept model două culori-emulsie, una vinilică „Flashe“, cealaltă acrilică „Liquitex“, denumiri de mărci comerciale, fără îndoială, dar care, din această cauză, reprezintă pentru artist ceva concret, cunoscut și, mai mult sau mai puțin, încercat.

De ce folosim exemplul culorilor pentru artele plastice?

Pentru că problemele artistului nu sînt aceleași cu ale zugravului, deși numeroși artiști, din motive de economie sau din alte cauze, au recurs la culori de zugrăvit.

Această influență a prețului explică prin ea însăși că cele două categorii diferă prin alegerea pigmenților care determină în bună măsură stabilitatea la lumină [4] și compoziția mai mult sau mai puțin completă a paletei.

Dar mai sînt și condițiile de aplicare.

[4] Din această cauză, ca și la culorile cu ulei, fabricanții de produse pentru artele plastice folosesc stelele care exprimă gradul de stabilitate pentru fiecare culoare.

Mai întîi, „timpul deschis“ (perioada în cursul căreia se poate lucra cu aceste culori). Acest „timp deschis“ trebuie să fie scurt cînd este vorba să aplicăm rapid straturi succesive (cazul clădirilor). Trebuie să fie lung ca să executăm toate *fondu*-urile pe care le cere o operă de artă.

Meseriașul, întocmai ca zidarul pentru cimentul lui, are nevoie uneori de produse utilizabile în condiții de temperatură foarte scăzută. El caută duritatea mai mult decît suplețea, pune accentul pe condițiile de lavabilitate frecventă și fără precauții. El știe că va putea fi chemat ca să refacă ceea ce a executat.

Artistul execută o operă definitivă. El dispune de mijloace de protecție la suprafață împotriva murdăririi, dar cere pentru însăși opera sa o stabilitate perfectă. Deci va prefera uneori o „pictură care respiră“ .

În sfîrșit să nu uităm că execuția pe pînză sau pe hîrtie (suporturi flexibile) cere un material care să se muleze în funcție de toate modificările subjectilului.

Acest rezultat se obține combinînd polimerul cu un element care conferă suplețe și care joacă rolul unui arc printre verigile unui lanț [5].

Se evită adaosul de antigel, de care clădirea are nevoie pentru lucrul în timp de iarnă dar, ca și pentru acesta, sînt necesare antiseptice înainte și după aplicare. În plus, trebuie prelungit „timpul de deschidere“, dînd pastelor consistența și tușa culorilor în ulei; acesta este rolul unor anumiți derivați celulozici. Vom avea în schimb o ușoară scădere a lavabilității, ceea ce va duce la spălări mai puțin intense decît în construcții.

Într-adevăr, totul se plătește. O culoare bună este rodul unui compromis stabilit în mod judicios, între calități alese în mod deliberat și defecte acceptate conștient, în vederea unor performanțe definitive. Se poate deci ghici de ce un vas mic de vinilic sau un simplu tub de

[5] Este „plastifierea internă“, v. pag. 150.

acrilic reprezintă selecţia, apoi echilibrarea a peste o duzină de elemente componente. Ce rezultă din această investigaţie?

Produsele vinilice

Reamintim că elementele componente ale acestor produse sînt atît de complexe încît nu putem generaliza în mod absolut posibilităţile pe care le prezintă. Ca să dăm un exemplu precis, trebuie să citām deci o anumită marcă comercială. M-am oprit asupra aceleia pe care, personal, o cunosc mai bine, „Flashe". Desigur, fiecare poate alege după bunul său plac.

„Flashe" este o emulsie vinilică, cu plastifiere internă. Ea conţine un polimer înalt, cu o structură destul de simplă şi de robustă ca să nu fie modificat nici de timp, nici de ultra-violetele solare. Elementul plastifiant fiind inoxidabil, substanţa nu riscă, prin îmbătrînire, să-şi piardă supleţea, aşa cum s-ar întîmpla cu un ulei sicativ. Nu numai că asigură coerenţa miceliilor de polimer între ele, dar le conferă şi o adezivitate care leagă solid straturile suprapuse.

„Timpul de deschidere" depăşeşte un sfert de oră, cînd dedesubt avem un strat impermeabil. Arareori se pictează pe un astfel de fond. Totuşi, regăsim aceeaşi uşurinţă de îndată ce continuăm execuţia pe o suprafaţă încă umedă din cauza eboşei. Acest fapt ne permite să modelăm din plin. Dimpotrivă, începerea lucrului pe o preparaţie absorbantă cere un adaos de apă la culori şi este însoţită de o priză rapidă.

Chiar în timpul lucrului produsul „Flashe" capătă aspectul şi tonul definitive. În circa douăzeci şi patru de ore, materia lui şi-a dobîndit calităţile permanente de supleţe şi de ţinută. Întrucît nu evoluează, aceleaşi mijloace (apă caldă alcoolizată, esteri etc.) vor avea, indiferent de vechimea lui — detaliu interesant pentru restaurator — aceeaşi eficienţă ca să-l dizolvăm

sau să-l îndepărtăm, dacă hotărîm să suprimăm o repictare făcută cu el.

[Amestecul de apă caldă (patru părţi) şi alcool (o parte) umflă preparatul Flashe care se desprinde în rulouri mici printr-o uşoară frecare cu degetul sau cu un tifon. Esterii şi diferite produsele polare îl dizolvă. Astfel, cu o pensulă umezită în toluen, putem reveni asupra picturii uscate şi topi, de exemplu, două tonuri unul în altul. Nu vom folosi totuşi acest tip de modeleu, decît atunci cînd sînt necesare unele corecturi foarte localizate.

Pentru a înlătura un mastic sau un retuş pe bază de Flashe se va folosi, în funcţie de modul în care vom fi lucrat — în ulei sau în guaşă — apă călduţă alcoolizată în primul caz, un solvent benzenic (toluol) în cel de-al doilea.

În stare lichidă, o emulsie cum ar fi Elbercrylul, devine soluţie (transparentă) prin adăugare progresivă de alcool.]

Produsele vinilice absorb ceva mai puţin prafurile de pigmenţi decît cele acrilice. De pildă, cu aceeaşi cantitate de pigment în raport cu liantul, produsul „Flashe" apare mai „slab" decît preparatul „Liquitex" care face parte din familia acrilicelor. Aceasta nu înseamnă că primul este mai puţin suplu sau mai puţin aderent, deoarece natura răşinii [6] aduce, din belşug, compensaţiile necesare. Diferenţa se manifestă prin aspect şi porozitate.

Cu cît o pictură este mai slabă, cu atît este mai mată, mai opacă şi difuzează mai bine lumina. Se spune că „Flashe" nu se întunecă. Nu numai albul ei, ci şi toate culorile ei a căror luminozitate şi prospeţime uimitoare sînt apreciate. Acestea sînt calităţile care justifică folosirea produselor vinilice, atît la decoraţiunile murale, cît şi la eboşe.

Opacitatea lor se opune însă profunzimii tonurilor; ca să obţinem profunzimea altfel decît cu ulei, trebuie să îmbogăţim produsul Flashe

[6] Datorită procedeelor de plastifiere.

în liant cu o emulsie acrilică, fie să reluăm cu un produs acrilic.

Textura lui ușor poroasă permite oricărui material de pictură să se acroșeze solid. Dacă, pentru lucrări de restaurare, îl acoperim uneori cu un glasiu de acuarelă, acum apelăm permanent la ulei, la „Liquitex" sau la pasteluri grase ca să completăm o eboșă executată cu „Flashe". Folosirea acestuia este atît de ușoară, iar efectele lui atît de felurite încît adesea terminăm tabloul doar cu acest produs și sîntem surprinși să nu mai găsim nimic de adăugat printr-un alt procedeu.

Porozitatea ne amintește povestea stejarului și a trestiei:

Să presupunem că s-a pictat un perete. Variațiile atmosferice provoacă migrații ale umidității incluse în masa lui. Indiferent dacă umiditatea este sub formă de vapori sau de lichid saturat de sărurile dizolvate, ea trebuie să-l străbată cu orice preț ca să se poată evapora. Vedem atunci cum se crapă și sînt smulse (întocmai ca stejarul din fabulă) multe culori în ulei frumoase și solide. Dimpotrivă, o materie vinilică așa cum e „Flashe" se comportă ca trestia. Ea lasă vaporii de apă să o traverseze liber și chiar dacă sărurile minerale formează eflorescențe la suprafață, recondiționarea va fi ușoară.

Totuși, uneori se întîmplă să fie necesar ca o guașă vinilică să devină impermeabilă. Avem interes să o facem astfel la suprafață; vom vedea cum atunci cînd vom vorbi despre vernisare.

Produsele acrilice

Ceea ce căutăm la produsele vinilice este opacitatea mată, luminozitatea, și prospețimea tonurilor. Pentru cele acrilice, criteriile de calitate sînt strălucirea, sonoritatea, calea deschisă spre profunzime și jocul transparențelor.

Acesta este ansamblul avantajelor, inclusiv structura tușei pe care le oferă pictura în ulei, prezentînd însă în plus față de aceasta rapiditatea execuției, siguranța conservării [7].

Dacă, de pildă, alegem Liquitex-ul, vom vedea că cei care l-au creat au știut să tragă foloase de pe urma excelentei comportări la apă a rășinilor acrilice, nu pentru a spori rezistența la spălarea cu peria (ceea ce ar fi constituit un scop pentru pictura murală), ci pentru a încorpora în el agenți auxiliari care conferă consistența, masa, onctuozitatea și ușoara mînuire a pastelor grase, păstrîndu-și, totodată, caracterul indestructibil pe care-l necesită o operă de artă.

Asemenea adăugiri ne permit să obținem cu ușurință avantajele pe care artistul le poate dobîndi de pe urma particularităților emulsiilor acrilice. Tendințele care le diferențiază pe acestea de cele vinilice (porozitate mai redusă, posibilitatea unei pigmentări mai ridicate sau, la aceeași pigmentare, caracter mai „gras") se manifestă deja atunci cînd produsul este utilizat ca atare sau doar diluat cu apă. În special „timpul deschis" este important, aspectul oferă strălucirea tușei cu ulei, tonul acesteia, aceeași sonoritate și intensitate a culorii.

O originalitate fericită este de a fi ales pentru pastele în tub maximum de concentrație pigmentară, ceea ce sporește opacitatea și evită aspectul „găunos", defect destul de frecvent la picturile cu acrilice. Într-adevăr, pictorul nu are nici un mijloc să sporească opacitatea unei culori. Dimpotrivă, îi este ușor să o facă transparentă, mai profundă; este ceea ce face la pictura în ulei prin adiționarea de mediumuri.

Mediumurile pentru acrilice sînt numeroase. Artistul va alege în funcție de factura sa și de spiritul tabloului său, așa cum face cu cele care îi sînt propuse pentru pictura în ulei.

[7] Desigur, există și un revers: mai puțin timp pentru modeleu.

Varietatea mediumurilor create pentru acrilice se explică prin faptul că acest tip de emulsie tinde să capete în scurt timp aspectul uleiului. Fără să aibă delicateţea acestuia ele ating, datorită materialelor auxiliare, transparenţa şi profunzimea valorilor lui.

Vinilicele, ar fi spus Paul Sérusier, aparţin unei alte game de culori care, printr-o analogie muzicală, ar putea fi plastă printre başi: opace, întinse şi luminoase, ele sînt din familia culorilor tempera, guaşă sau a culorilor murale. Ele nu imită uleiul, ci îl orchestrează. Suprapunerile lor reprezintă un adevărat „concert".

Toate sporesc transparenţa, unele conferind însă un aspect mat, altele susţinînd strălucirea. Unele sînt deosebit de preţioase pentru cei cărora le place să modeleze îndelung sau să dispună de tuşe groase sau structurate. Dimpotrivă, trebuie să manifestăm o oarecare prudenţă faţă de substanţele de întîrziere care pot să conţină produse higroscopice nevolatile.

Efectele de suprapunere, transparenţele pe opacităţi sau, la nevoie, invers (velaturile), pot fi nu numai obţinute pe loc, dar duse mult mai departe decît la culorile cu ulei. Nu numai că dispar îndelungatele perioade de aşteptare care trebuie respectate între straturi, dar faimoasa regulă „gras pe slab"[8] nu mai există. Nu mai avem restricţii tehnice; gîndirea creatoare se exprimă în mod liber.

Prin folosirea guaşelor acrilice, ea dispune chiar de resurse mai mari decît cu culorile de ulei, datorită unor adjuvanţi propuşi de anumite firme, adjuvanţi care permit obţinerea unor reliefuri pronunţate.

„De la transparenţa acuarelei la cele mai groase împăstări".

Cît despre căldura vechilor tempere, restauratorii ştiu cum să o regăsească, pentru că oul se încorporează uşor în „Liquitex", ca şi în „Flashe", ca şi în unele guaşe.

---

[8] Cf. pag. 168

Putem spune că şi caseina este compatibilă cu aceste două tipuri de produse după ce a fost solubilizată cu amoniac. Ea întîrzie uscarea, hrăneşte tuşa, dar, îşi manifestă în proporţie sporită lipsa de elasticitate. Folosită în exces (şi mai ales pe fond deformabil), ea riscă să diminueze supleţea acestor emulsii care, întrucît nu se crapă în decursul timpului, prezintă un interes major.

Trebuie oare să mai vorbim de adezivitatea lor? Ea este bine cunoscută de specialiştii în maruflare. Mai dăm un exemplu într-un caz special de folosire: gravura. Anumite produse vinilice şi acrilice fixează destul de solid carborundum-ul pe o placă, pentru ca ea să fie la fel de rezistentă ca o placă de cupru atacată cu apă tare şi ca să suporte, tot atît de bine, acţiunea repetată a presei de gravură. Aceasta este acum una dintre bazele procedeelor moderne de gravură, după cum arată Henri Goetz.

Pericole şi remedii

Am văzut care sînt caracteristicile celor două familii — vinilice şi acrilice — în ce priveşte atît deosebirile, cît şi asemănările.

Ce rezultă din folosirea lor?

Nu ne vom opri asupra lucrurilor cunoscute astăzi de toţi: uşurinţă şi rapiditate simplitate şi siguranţă în execuţie.

Ceea ce trebuie să facem înainte şi după ce efectuăm lucrul propriu-zis este mai interesant şi priveşte, dealtfel, ambele tipuri de emulsii. Este vorba de alegerea şi prepararea subjectilului şi de modalitatea de a termina (mai cu seamă în eventualitatea unei vernisări).

ALEGEREA ŞI PREPARAREA SUBJECTILULUI

Aceste emulsii se pretează la o incredibilă varietate de suporturi: de la hîrtie la perete.

Ele pot intra fără riscuri, spre deosebire de ulei,

în contact direct cu pînza sau să constituie preparaţia acesteia şi, de asemenea, sînt potrivite pentru lucrul pe numeroase materiale sintetice [9].

Nu trebuie însă să uităm că aceste emulsii intră în contact cu suportul cît sînt în faza lor apoasă; cu cît suprafaţa lui va fi mai grasă şi mai ceroasă, cu atît respingerile şi mai proasta aderenţă vor fi mai numeroase.

Dealtfel, apa dintr-o emulsie întinsă direct pe o preparaţie avînd la bază un clei solubil, este parţial absorbită de aceasta şi provoacă o umflare, împiedicînd aderenţa [10] polimerului. Pelicula de culoare se formează şi se solidifică înainte ca apa, reţinută în profunzime să se poată evapora. Nu se produce întrepătrunderea necesară, deci rezistenţa va fi proastă. Acest fenomen se petrece pe cleiul de piele, ca şi pe diverse preparaţii „cu apă" (pe bază de dextrine sau celuloză solubilă etc.). Unii sînt ispitiţi să recurgă la aceste produse cînd prepară un perete sau un tavan pe care vor apoi să-l decoreze folosind o emulsie. Restauratorii de tablouri par să evite aceste neajunsuri, fie pentru că folosesc, sub produsul „Flashe", masticuri cu apă, destul de slabe ca să ofere aderenţă, fie pentru că izolează astfel de preparaţii cu o peliculă de verni de retuş.

[Masticurile cu apă, odinioară cu clei de piele, în prezent, adeseori, pe bază de derivaţi din celuloză (Fillion, Toutprêt, Fasérit, Polyfilla, denumiri date doar ca exemple de mărci) vor combina reversibilitatea indispensabilă, cu supleţea şi posibilitatea de a relua cu apă. Aceasta va rezulta din amestecul lor cu „Flashe" alb sau colorat, în proporţii determinate de calitatea dorită (aproximativ două treimi, o treime).

[9] Astfel, multe desene animate sînt realizate cu Flashe pe Rhodoid (material plastic asemănător cu celuloidul, dar cu un grad de ardere inferior, n. tr.), datorită înrudirii dintre aceste două materiale.

[10] Vezi pag. 35

Să ieşim puţin din cadrul subiectului nostru, ca să vorbim de restaurare. Nu există două tablouri care să poată fi reluate în acelaşi mod. Dacă fondul este gras, trebuie matizat prin frecare cu un abraziv, sau să-l acoperim cu un verni mat (acrilic mat 828, de exemplu). Se pot folosi, de asemenea, fierea de bou şi usturoiul, dacă masticul nu va ţine. Pe un fond prea absorbant, este potrivit un amestec constînd din jumătate alcool, jumătate verni de guaşă tip 874. După ce nivelăm straturile de mastic uscate, colorate în prealabil mai deschis decît tonul final este bine să izolăm pentru a evita o creştere a valorilor. Propunem să se folosească Ebecryl foarte diluat; emulsia convine culorilor luminoase deoarece uşorul său văl are tendinţa de a lumina. Dimpotrivă, un verni cu alcool („guaşă sau „izolant") se va folosi la tablourile cu valori ridicate (spre exemplu, opunem un tablou impresionist unui tablou flamand). Se aduce la tonul dorit prin glasiuri sau frotiuri (acuarelă, Liquitex, culori de verni). Se termină printr-o dublă vernisare (verni cu alcool uşor, apoi verni cu esenţă). Uneori o încercuire provizorie cu ceară a locului respectiv poate evita revărsarea verniului peste lucrarea originală.]

Putem recurge la o asemenea izolare, dar numai pentru ceea ce trebuie păstrat într-un mediu uscat. Cei care sînt surprinşi că recomandăm acum uleiul ca un mijloc eficace, uită că în ceea ce afirmasem mai înainte în legătură cu aderenţa pe un fond gras, sensul ideii exprimate era „mai mult sau mai puţin".

În realitate, lucrurile se petrec aici ca şi cu limbile lui Esop. Meşterii, adeseori, ştiu să încorporeze uleiul în zugrăvelile cu apă, ca să le reducă higroscopicitatea ulterioară. În plus, îi vedem apreciind pentru a picta cu emulsie unele pînze preparate cu clei din piele, pe care apoi aplică o imprimatură cu ceruză frecată cu ulei. Succesul

constatat se datorează faptului că avem de-a face

cu o preparație foarte mată și aproape „slabă“[11]. Este important să nu uităm acest lucru.

Mai ales, nu trebuie să lucrăm niciodată pe un „fond gras“, căruia uleiul migrat la suprafață îi dă un aspect lucios. Coeziunea ar fi atunci inexistentă, iar culoarea s-ar desprinde ulterior în peliculă. Dacă nu ținem seamă de această recomandare, trebuie, cel puțin, să dăm un aspect mat suprafeței printr-o spălare bună cu o soluție bazică și să o facem rugoasă cu ajutorul unei hîrtii abrazive.

[Pe un suport prea poros pictura se va măcina cu timpul. Pentru a aprecia calitatea unui fond, înmuiem o pensulă în apă și o trecem pe suprafața care urmează să fie pictată. Dacă nu curge ci se usucă pe loc, absorbția este prea puternică și va trebui hrănit suportul. Dacă are loc o diluare sau o umflare a fondului, va trebui să-l spălăm sau să-l fixăm. Dacă apare fenomenul de refuz, apa adunîndu-se pe alocuri fără să înmoaie însă, va trebui să degresăm în funcție de compoziția subjectilului.]

Atunci cînd proasta aderență a polimerilor pe anumite materiale se datorează prezenței apei din emulsie, vom prepara materialele, desigur, fără apă. Ca substrat, nu în emulsie, ci în soluție într-un lichid adecvat, vom aplica o rășină cu molecule mai mici, dar din aceeași familie ca cea conținută de culoarea pe care o folosim. De îndată ce această preparație se usucă, vom lucra ca pe un subjectil ordinar, legătura cu fondul făcîndu-se datorită similitudinii materiei.

Această metodă ne permite să evităm numeroase accidente: dezlipiri provocate de imersia în apă în cazul materialelor sticloase sau netede, lipsa de aderență pe aluminiu sau materiale plastice recalcitrante, rugina pe metalele feroase, dezagregarea preparatelor sensibile la apă (ca de pildă masticurile de restaurare). Desigur că avem în vedere aici cazurile în care nu mai este vorba

[11] Vezi pag. 47.

de similtudine între rășini, ci de o problemă de izolare[12].

Suprafețelor prea grase și alunecoase, li se opun suprafețele prea absorbante. Este cazul multor materiale care nu au fost acoperite cu un strat de preparație. Pericolul nu provine, ca în cazul folosirii uleiului din riscul reacțiilor determinate de contactul direct al rășinilor cu o țesătură, cu hîrtia sau cu un perete. Compatibilitatea este excelentă aici, astfel că și industria textilă folosește astfel de rășini. Foarte diluate, emulsiile lor pătrund în golurile unei substanțe poroase și aderă la aceasta. Mai este oare nevoie să amintim ce acuarele superbe se pot obține pe hîrtie lucrînd cu preparatul „Liquitex“ diluat foarte tare cu apă în care se adaugă cîteva picături de „Polymère Medium“?

Dar, dacă nu se pun probleme atunci cînd lucrăm fluid, umezind subjectilul cu apă (în prealabil și la nevoie) printr-un procedeu clasic, nu trebuie să începem niciodată lucrul pe un asemenea fond aplicînd straturi groase sau paste ferme. Această regulă este, dealtfel, valabilă pentru toate tipurile de culoare cu ulei sau cu emulsii.

Zugravii știu că înainte de a aplica straturile de zugrăveală trebuie să dea cu niște zemuri (ca imprimatură); vom regăsi aici legea cunoscută: începem prin a hrăni fondul cu produse cu atît mai lichide cu cît tendința lui de absorbție este mai mare.

Dacă absorbția este mare, se va aplica mai întîi, diluată cu apă, nu culoarea, ci doar emulsia

[12] În acest caz, trebuie să propunem fie un polimer vinilic în alcool, fie un acrilic în esență. Pe unele materiale plastice, unde un atac superficial cu un solvent puternic poate facilita legătura, se va încerca un amestec de verni acrilic cu un solvent de genul „Remover“.

[Pe sticlă sau pe aluminiu, o bună metodă este de a da mai întîi cu un verni ușor, constînd din „Rhodopas H“ și din alcool. Pentru fier, în afara vastului arsenal de miniuri și alte produse ale industriei, artistul se va gîndi fie la alb de argint frecat cu ulei și diluat cu esență, fie la verni copal pe care îl va degresa cu alb de Meudon].

de polimeri, fără prafuri sau pigmenți. Numai în caz de porozitate scăzută se face imprimatura direct cu alb [13].

Prepararea unui perete decurge la fel. Acesta va fi „hrănit" în mod progresiv, evitîndu-se cleiurile și straturile de imprimatură care după uscare, rămîn sensibile la apă.

Deci în continuare, vom aplica straturile succesive de polimeri îndeajuns de diluați pentru ca instrumentul folosit (pensulă, rulou sau cuțit) să circule fără a întîmpina vreo rezistență. Ei pătrund astfel în adîncime și se opresc la suprafață, constituind ceea ce germanii numesc „un strat flotant". Emulsiile acrilice (de tip Elbecryl) corespund în general, deoarece rășina lor este suplă, fără plastifianți capabili să migreze.

Totuși, starea proastă de conservare a unui perete (tencuiala veche, ipsos sfărîmicios, ciment prăfos) poate să necesite o consolidare prealabilă pictării sau zugrăvirii. În acest caz, se începe printr-o refixare cu ajutorul unei soluții fluide de copolimeri înrudiți, conținînd un dizolvant foarte pătrunzător, soluție care să nu împiedice însă, ulterior, peretele să respire. Aceste soluții se găsesc în comerț printre produsele destinate zugrăvitului [14]. Apoi se aplică emulsia acrilică.

---

[13] A se revedea la pag. 52 și 53 ceea ce s-a spus despre prepararea pînzelor „Flashe" sau a celor similare. Pe pînza nealbită, pe „Isorel" și pe aglomerate, trebuie să încleiem apoi să aplicăm straturile de preparație pe bază de emulsii vinilice sau acrilice adecvate. Este de la sine înțeles că dacă porozitatea mai scăzută o permite, imprimatura se va face direct cu un alb diluat. Dacă dorim un fond granulos, vom incorpora în emulsie nisip.

[14] Fabricate în special de Hoechst (Mowilith 35—73).

[Acest Mowilith 35/73 trebuie să se dilueze nu cu apă, ci în solvenți ca acetatul de etil, acetatul de etilglicol etc. Din motive de igienă se recomandă purtarea unei măști de protecție. Recent, Hoechst a creat o emulsie foarte fină, foarte penetrantă, „Mowilith VP-760". Este bună pentru ziduri aflate în locuri puțin aerisite. Prietenii noștri belgieni vor putea urmări comportamentul acestui preparat și al lucrării executate cu el la decorația metroului din Bruxelles de către pictorul Somville. Domnul Jean Riccarand, consilier tehnic al artistului, a binevoit să ne

Această modalitate de lucru desigur, nu este un panaceu, după cum nu este nici adăugarea (în proporție de pînă la douăzeci la sută) de emulsie acrilică pură la însăși pasta de culoare. Totuși, sînt procedee recomandabile pentru sporirea rezistenței la intemperii.

Dacă artistul — atunci cînd se pune problema unei decorări exterioare — are încredere în zidar, poate să aibă încredere și în aceste emulsii de polimeri. El trebuie să știe că, în afară de mozaic acestea sînt cele mai durabile dintre toate materialele de care dispunem azi. Totuși, supuse acțiunii alternate a soarelui și apei nici ele nu durează veșnic.

---

descrie procedeele folosite. Noi îi mulțumim pentru această solicitudine care, fără a știrbi cu nimic meritul creatorului, îi va ajuta pe artiști să beneficieze de o experiență prețioasă. Iată esențialul:

Zidul, în beton brut, așa cum a fost scos din cofraje, are părți care stau în aer liber și prin care apa de ploaie poate să pătrundă. Umezeala a putut fi oprită, fără a dăuna respirației printr-o soluție de silicon aplicată pe suprafața exterioară.

Fața interioară a fost impregnată, așa cum preconizăm și noi, cu Mowilith 35/73. Elementele metalice au fost scoase (prin secționare). După aceea, pentru absorbirea vibrațiilor provocate de circulația metroului, s-a aplicat un strat izolator pe bază de fibre sintetice. Prepararea a constat din două straturi de emulsie pigmentată cu alb pe bază acrilică (Gesso Liquitex). Lucrarea a fost realizată în culori Liquitex.

O problemă importantă era aceea a evitării murdăririi și zgîrieturilor în condițiile contactului cu un numeros public. S-a adoptat vernisarea dublă (vezi pag. 159). Primul strat este pe bază de alcool și de Mowithal (verni 819 L.B.); al doilea este dintr-o rășină acrilică dizolvată în esență de terebentină 827 L.B.) sau în white-spirit (1186 L.B.). (Fracțiune petrolieră obținută la distilarea primară a țițeiului, avînd limitele de fierbere între 180°—200°C; se întrebuințează ca solvent; N. tr.).

Astfel, dacă lucrarea este murdărită de un produs preparat cu alcool, același alcool o va curăța fără să atace verniul. Dacă este vorba de o culoare grasă, ea va fi înlăturată cu esență. În acest caz s-ar putea ca verniul acrilic să fie atacat (va fi deajuns să fie reînnoit sau netezit), dar, în profunzime, penetrația va fi oprită de verniul cu alcool.

Astfel, niciodată stratul de pictură nu va fi atins.]

FINISAREA

Al doilea punct care cere precizie comportă vernisarea și tot ceea ce i se poate asimila.

Desigur, majoritatea lucrărilor executate cu vinilice sau acrilice, fie ele pe hîrtie, pînză sau perete se pot conserva ca atare, fără suprapuneri de nici un fel. Curățarea se poate face cu apă cu puțin săpun. Dar pot exista condiții de ambianță deosebite, care necesită o protecție riguroasă împotriva murdăriei, sau pictorul ar putea dori să termine lucrarea în culori de ulei.

Dar, aceste culori cu emulsii sînt ușor poroase, cu atît mai poroase cu cît sînt mai mate. Un verni tradițional, în stare lichidă este constituit pe bază de molecule foarte mici (uleiuri sau rășini) pentru că numai acestea pot fi în soluție într-o esență în stare suficient de fluidă. Această finețe le permite să se infiltreze în interstițiile polimerului; avantajul acestui fapt este o penetrație perfectă, dar prezența lor modifică indicele de refracție al liantului, ceea ce are ca efect o potențare a tonurilor. De acest lucru se va ține seamă cu atît mai mult la „Flashe", de pildă, cu cît avem interes să păstrăm marea luminozitate a nuanțelor sale [15].

A cunoaște mecanismul fenomenului înseamnă a găsi și remediul; pe astfel de culori nu trebuie să reluăm decît cu produse cu molecule mari.

[Prin înălțimea tonurilor, Liquitex și emulsiile lui dau neinițiaților impresia de pictură în ulei. Aceasta justifică încercarea unora care pictează „transparent pe opac", suprapunînd acrilice pe vinilice.

Dar această tehnică mixtă nu este la nivelul finisării în ulei. Aceasta rămîne inegalabilă pentru

[15] Dacă, dimpotrivă, dorim o sonoritate și o profunzime care să ni le amintească pe cele ale uleiului, se vor aplica unul sau două straturi de verni de retuș diluat, sau mai bine, verni foarte fin pentru guașă (rășină acetofenonică), diluat cu minimum volumul său în alcool (cf. pag. 158).

cel care știe să tragă foloase de pe urma modeleului. De aici derivă și insistența cu care recomandăm eboșă opacă cu apă (tempera sau Flashe oferind posibilitatea de a modifica ușor și o luminozitate maximă) și pentru o finisare cu ulei, deoarece la suprafață sînt vizibile tranzițiile de culoare, pasajele prin variații de transparență sau de valori, cînd atenuate, cînd în forță, care constituie modeleul. Și totul asigurînd cea mai bună comportare la îmbătrînire.

Adăugăm totodată un sfat legat de igienă. Plumbul se acumulează încetul cu încetul în organism. Tiziano a murit totuși bătrîn, deși pictase mult cu ceruză întinzînd-o cu degetul.

Dar aerul nu era pe vremea aceea poluat ca astăzi de gazele provenite de la autovehiculele care ne fac să respirăm plumb. Cînd este vorba să întindem cu mîna un medium sau un alt produs, să avem grijă după aceea să ne spălăm bine. Se știe că nu pictăm cu culori „pentru copii". Plumbul este necesar pentru buna uscare a uleiului. Să-l folosim, dar să fim prudenți.]

Dacă vrem să reluăm cu ulei, trebuie mai întîi să dăm un strat subțire sub formă de zeamă sau să aplicăm prin frecare ușoară, superficială, cu palma mîinii un medium flamand sau venețian care au particularitatea de a conține ulei polimerizat în prealabil, fapt care nu le permite migrarea. Se repictează imediat pe umed fără să lăsăm să se usuce. O altă metodă ar consta în aplicarea peste o eboșă lucrată cu guașă vinilică, a unei emulsii acrilice incolore, puternic diluată cu apă; lăsăm apoi să se usuce înainte de a folosi uleiul.

Într-adevăr, modul cel mai potrivit de a vernisa o culoare-emulsie este de a folosi o emulsie. Acest fapt oferă multiple posibilități și, mai întîi, cea a dublei vernisări.

Desigur că, pentru o finisare strălucitoare, care să nu devină ternă putem să ne mulțumim cu un strat de emulsie acrilică diluată.

Dar, pe un prim strat, relativ subțire, al unuia dintre aceste produse, putem aplica un altul de

compoziție diferită. O metodă excelentă este folosirea, în acest scop, a unei *soluții* care nu va prezenta riscul de a difuza pînă la straturile colorate.

Astfel, vom folosi un verni de tablouri strălucitor, compus din esență și din rășini naturale (damar, mastic etc.) sau artificiale (cetonice), ca de pildă, clasicul „verni de tablouri Vibert" [16]. Un astfel de procedeu prezintă avantajul — atunci cînd tabloul este impregnat de murdărie grasă — de a ne permite să îndepărtăm cu esență verniul murdar și de a-l înlocui cu un altul nou, fără să dizolvăm nimic din emulsia de dedesubt [17].

Pentru unele lucrări decorative se folosesc verniuri care, după uscare, devin insensibile la solvenți, la frecare sau la intemperii (gliceroftalice, poliuretani etc.). Desigur că nu se mai pune problema înlăturării lor, chiar dacă, îmbătrînind, se îngălbenesc foarte tare.

Se știe că nu trebuie să aplicăm niciodată un verni mat pe un fond mat sau absorbant, deoarece tonurile vor fi omorîte sub o opacifiere lăptoasă. Dar un strat preliminar subțire de verni-emulsie strălucitor permite aplicarea obișnuită după o uscare adecvată a unui verni mat de tablouri cu esență, susceptibil și el să poată fi îndepărtat și apoi regenerat [18].

[16] În legătură cu acest verni ne putem referi la comunicarea prezentată de autor cu ocazia congresului ICOM ținut la Madrid.

[17] În loc de a vernisa cu verni putem aplica un verni encaustic (dintr-un amestec de ceară și de parafină). Apoi facem să lucească tabloul frecîndu-l sau, mai bine, încălzindu-l cu un fier electric sau cu un radiator, ceea ce dă mai multă strălucire culorilor. Efectul dobîndit se apropie mult de cel al picturilor din Pompei.

[18] Faptul este valabil și în pictura cu ulei: se întîmplă rar ca un tablou, prin execuție sau prin caracterul culorilor folosite să nu aibă părți mai mult sau mai puțin absorbante. Un verni mat, va lăsa aici o fracțiune din propriul său liant și va deveni opac, distrugînd tonurile închise. Trebuie să facem astfel încît absorbția să devină imposibilă, aplicînd peste tot un verni lucitor (verni de retuș sau verni cu alcool de tip guașă). După uscare, un strat subțire de verni mat, uneori doar pulverizat, va da rezultatul dorit, fără riscul apariției unor pete albe (v. pag. 165).

Există, de asemenea, verniuri mate cu polimeri emulsionați. Ele trebuie aplicate peste o emulsie strălucitoare și într-o formă definitivă.

Ca să încheiem, dăm o sugestie pe care o datorăm ingeniozității lui Pierre Paulet.

Pe o decorație murală interioară, executată cu Flashe sau Liquitex, eventual asociate, aplicăm, în final, un strat subțire de clei amilaceu, solubil în apă și se poate diminua luciul printr-un adaos slab de alb de cretă care, în afară de aceasta, prin efectul de velatură, face ca aspectul să fie mai aerian.

Verniurile cu apă de acest gen au un rol protector, pentru că se va fixa murdăria pe ele. Atunci cînd curățenia va fi necesară, cleiul se va îndepărta fără probleme, ca și murdăria printr-o simplă spălare cu un burete umed, și va putea fi înlocuit cu ușurință.

Vom relua în cele ce urmează problema verniurilor izolante. Datorăm unui mare amator al substanței Flashe sfatul de a folosi Alcamer NL diluat cu apă. Este o soluție și nu o emulsie, ceea ce ne permite să-l înlăturăm la nevoie. Verniul final fiind acrilic și cu esență (verni mat sau lucios tip 828 și 827) ne va permite și el o curățire fără nici un pericol.

CE CONCLUZII PUTEM TRAGE?

Astfel de emulsii de polimeri permit o execuție rapidă și lipsită de riscuri avînd toate resursele — și altele în plus — de care dispune pictura tradițională. Vom avea culoarea în stare pură, neamenințată de întunecare, aptă să se combine, fără îndoială, dar, mai ales, aptă, datorită acestei purități, să ofere toate efectele modulării a căror cale a deschis-o Cézanne, și pe care o recomandă călduros atîtea cercetări actuale.

Crearea lor constituie, s-a spus, cea mai importantă descoperire pentru tehnica picturii, începînd din secolul al XV-lea cînd în Flandra culoarea cu ulei stăpînită de misterioasa elaborare a primelor sale mediumuri a permis realizarea unor capodopere prestigioase.

VERNIURILE ŞI TABLOUL

Diversitatea verniurilor

Verniul se poate defini ca un „produs fluid, capabil să se solidifice formînd un strat sticlos. Se spune „o gresie vernisată". Dar şi cleiurile corespund acestei definiţii, fără ca folosirea lor cu apă să constituie o diferenţă. Există verniuri cu apă (albuş de ou, odinioară, astăzi emulsie) şi cleiuri cu solvenţi. Dacă rolul unora este de a proteja, iar al celorlalte de a lega, verniurile „de pictură" nu ar trebui să se numească „cleiuri"?

Complexitatea problemei este evidentă. Astfel, fără să trecem în revistă arsenalul produselor moderne, vom constata că între ele sînt puţine asemănări. Fiecare se deosebeşte prin compoziţie, astfel încît să răspundă unei nevoi precise (protecţie chimică, izolare electrică, de pildă). Din această cauză un verni excelent pentru parchet nu va fi adecvat pentru o navă. Să sperăm că aceste consideraţii, dat fiind că nu dau o definiţie riguroasă, ne vor face să fim cel puţin prudenţi: un anumit gliceroftalic nu a fost conceput pentru tablouri; în ciuda calităţilor sale, evitaţi-l! Astfel ne vom feri să aplicăm pe o mobilă pictată, expusă unor manipulări frecvente, un verni preconizat pentru finisarea tablourilor.

Să rămînem în domeniul nostru. Mai întîi să definim rolul fiecăruia dintre produsele noastre, apoi modul în care caracteristicile diferitelor substanțe componente pot să determine răspunsul.

Verniurile noastre se deosebesc prin patru funcțiuni:

— Verniul de pictură: îmbogățește liantul culorilor.

— Verniul de retuș: hrănește, prin impregnare, culoarea sărăcită

— Verniul izolant: evită pătrunderea unor elemente nedorite.

— Verniul final: controlează strălucirea și constituie o protecție care poate fi reînnoită.

Dacă unele calități, cum sînt lipsa îngălbenirii și altele, pot fi cerute de la toate, cel de-al patrulea tip se deosebește net de celelalte trei: i se cere să poată fi îndepărtat ușor pentru a fi reînnoit. Această proprietate pe care restauratorii o denumesc reversibilitate, o vom cunoaște mai bine studiind modul de uscare a unui verni.

Procesul de uscare

În funcție de compoziția lor, verniurile se usucă pe două căi diferite:

Procesul fizic. Evaporarea unui diluant care lasă intact componentul solid pe care îl vehicula.

Procesul chimic. Transformarea componentelor inițiale într-o nouă substanță, de natură solidă (oxidarea unui ulei sicativ, reacție consecutivă unui amestec în cazul poliuretanilor, poliesterilor etc.)

Cele două procese pot coopera: astfel, un verni gras mai întîi se îngroașă prin volatilizarea esenței, apoi se întărește prin oxidarea uleiului său.

Să revenim la procesul fizic.

Am văzut deja că există două mijloace de a dispersa o substanță într-un lichid: soluția și emulsia.

Soluția este reversibilă; materia uscată care rămîne după evaporare se va lichefia din nou în prezența diluantului care a intrat în compoziția ei: de pildă, apa pentru zahăr sau gumă arabică, esența pentru o rășină moale, alcoolul pentru o gumă-lac etc.

Emulsia este ireversibilă: apa nu lichefiază o aplicație uscată de acest tip (culoare, clei sau verni). Ca să o atacăm trebuie să apelăm la alți diluanți (esteri, cetone etc.) care sînt capabili să o dizolve. Amintim, în treacăt, calitatea emulsiei de a fi mai „bogată" decît soluția. Cu cît soluția este mai concentrată, cu atîta este mai vîscoasă, mai greu de manipulat. Este cazul siropului de zahăr și, în mai cu seamă al unui verni, cu atît mai mult cu cît el va fi compus din moleculele mari despre care vom mai vorbi. Dar o emulsie rămîne fluidă chiar dacă va conține rășini nobile într-o concentrație suficientă ca să ofere o mare putere de întărire.

Influența substanțelor componente

a) *Rășinile.* Deci, dacă este vorba de o soluție, un verni va fi cu atît mai fluid pentru o concentrație dată, cu cît va fi compus din molecule mai mici. Din această cauză, adeseori sîntem atrași să folosim rășini „moi", care din păcate sînt foarte sensibile la căldură (pe tablou se imprimă și urma unui deget) și manifestă o pronunțată lipsă de coeziune, de unde friabilitate, fisurări cauzate de deplasarea culorilor și umiditate care determină opacifieri sau apariția mucegaiului.

Păstrînd proporțiile, fragilitatea unui verni compus din molecule mici se explică în același

mod ca lipsa de rezistență a unei țesături sau a unei hîrtii făcute din fibre mult prea scurte ca să se poată împleti [1].

Astfel, celei mai clasice dintre rășinile naturale [2], lacrimile de mastic i se poate reproșa același lucru [3]. Cît despre damar, atît de în vogă în secolul trecut, pînă și în rețetele lui Doerner, pentru neutralitatea și „paloarea" lui, el oferă cel mai bun exemplu de defecte ale rășinilor moi [4].

Nu trebuie deci să ne surprindă avîntul pe care l-au luat rășinile sintetice care, în stare pură, sînt formate din molecule cu caracteristici constante și cu o arhitectură aleasă dinainte. Desigur, nici una nu întrunește toate calitățile: fluiditate, putere de întărire, rezistență etc., dar putem să le asociem și să găsim, astfel, un echilibru satisfăcător. Ne vor interesa mai ales cetonicele (dintre ele renumita „AW2" germană) [5] și unele tipuri de vinilice sau acrilice. Astfel de produse sînt neutre, la fel de incolore ca apa și nu se îngălbenesc în timp. Adăugăm că a fost lesne

---

[1] Vezi pag. 123

[2] Vezi nota 25 pag. 81, originea rășinilor naturale.

[3] După cum nu este scutit nici de îngălbenire. Dacă este de neînlocuit în mediumul flamand din cauza combinării sale deosebite cu plumbul, prezența uleiului fiert îi compensează friabilitatea.

[4] Ca multe produse naturale, rășina damar este compusă dintr-un amestec complex și variabil, în funcție de recolte, în care ceea ce ar fi bun pentru verni este în strîns legătură cu ceea ce îl face mediocru. Unul dintre meritele lui Vibert a fost acela că a pus la punct un procedeu de tratare a damarului menit să-i păstreze cele mai bune elemente.

[5] Printre publicațiile destinate restauratorilor din muzee, cităm revista *Maltechnik* din München, care, în diverse numere, insistă asupra interesului pe care-l prezintă, dar și asupra rarității (pe care o dorim trecătoare) a acestei rășini.

În *Synthetic Materials used in the conservation of cultural property*, publicație difuzată de ICOM, se vorbește pe larg de aceste rășini care „se aseamănă, prin calitățile lor de folosire și prin proprietățile lor fizice, cu rășinile naturale damar, mastic. Ele sînt totuși mai rezistente la îngălbenire și la oxidare".

să le comparăm cu vechile rășini. Cîțiva ani de îmbătrînire naturală au fost suficienți ca să pună în evidență superioritatea lor în ce privește rezistența la accidentele obișnuite.

Desigur, trebuie să alegem. De exemplu, multe acrilice nu ne convin, fie pentru că sînt, prin natura lor, insolubile în esențele noastre, fie pentru că devin ulterior insolubile, sub influența unor radiații ultraviolete și — trebuie să ne gîndim și la acest lucru — a razelor X folosite la studierea tablourilor).

b) *Solvenții*. Fiecare rășină are solvenții ei care nu sînt în mod obligatoriu și ai altora. (Aceasta, uneori, ne va fi de folos). Dar un anumit solvent poate fi comun mai multor rășini [6]. Este cazul „solvenților puternici": acetonă, toluen, esteri etc., care, în plus, oferă avantajul de a da soluții bogate și, totodată, fluide.

„Solvenții puternici" fiind mai puțin selectivi, în contactul cu ei o culoare uscată, riscă să se umfle și chiar să se cojească. De aceea, trebuie evitată prezența lor în verniuri. Ne vom mărgini deci să folosim fie uneori alcoolul, fie, mai adesea, esențele vegetale sau minerale. În plus, vom folosi, cu prudență, solvenți ca lavanda, de pildă, cărora ritmul lent de evaporare le lasă timp să pătrundă în straturile de dedesubt.

Viteza de volatilizare determină răgazul de timp de care dispunem pentru a aplica și lucra cu un verni. Numeroși derivați ai petrolului oferă, în acest sens, o gamă variată de esențe ușoare sau grele [7].

---

[6] Ceea ce ne permite să le combinăm între ele, cu condiția ca aceste componente nevolatile să fie compatibile. Din această cauză, înainte de a folosi un amestec compus din două verniuri vom întinde puțin pe o placă de sticlă ca să verificăm dacă rămîne o peliculă transparentă după uscarea completă. Nu este suficient ca amestecul să fie limpede în stare lichidă, pentru că incompatibilitățile sau tulburările, adeseori, nu se manifestă decît după dispariția solventului comun.

[7] Calificative care în practică sînt atribuite nu densității, ci volatilității.

Adăugăm că dacă două lichide au aceeaşi viteză de evaporare, faptul nu este suficient pentru ca, împreună cu aceeaşi răşină, să constituie verniuri care să se usuce la fel. Lichidul care are cea mai mare afinitate cu o răşină, adică cel mai bun solvent al ei, o va părăsi cu greu. Dimpotrivă, celălalt lichid va dispărea repede cu un solvent mediocru.

c) *Plastifianţii.* De mult timp se lucrează, de bine de rău, la remedierea fragilităţii răşinilor moi. O primă metodă ne este sugerată de faptul că cleiul din piele nu este casant decît după ce şi-a pierdut toată apa. Generalizînd, acest lucru se aplică şi verniurilor: supleţea persistă atîta timp cît există puţin solvent ca să lege moleculele. Pentru ca acest efect să fie durabil, solventul trebuie să conţină o fracţiune nevolatilă. Nu este cazul alcoolului sau al esenţei, dar nimic nu ne împiedică să adăugăm o cantitate mică dintr-un solvent care practic nu se evaporă. Odinioară se foloseau „uleiurile esenţiale" sau „balsamurile", ca de pildă terebentina de Veneţia. Astăzi, chimia ne oferă numeroase produse (printre care ftalatul de butil) care permit o alegere mai adecvată.

Numim *plastifiere externă* contribuţia în acest sens a unei substanţe străine care conferă supleţe. Ca atare, ea rămîne independentă, şi, în parte, liberă fie să exsudeze la suprafaţă, fie, mai ales, să migreze în straturile de culoare de dedesubt. Aici, chimia a realizat un progres cu răşinile de „plastifiere internă". Molecula lor poate fi reprezentată printr-un lanţ în care unele verigi, în loc să fie rigide ar consta din nişte arcuri. Aceasta nu este numai o imagine, ci realitatea la scară microscopică. Vom face apel la această elasticitate care nu este supusă nici migrării, nici îmbătrînirii.

Dintre plastifianţii externi, cei mai folosiţi sînt uleiurile vegetale. Acestea constituie buni solvenţi pentru numeroase răşini, în asemenea măsură încît unele gume dure (numite adeseori

„copal" sau „ambră"), după indispensabila lor topire pe foc, trebuie să fie dizolvate în ulei cald. Numai atunci pot fi amestecate cu esenţă, ca să formeze împreună „verniurile grase", opuse celor „slabe", care sînt compuse doar din esenţă şi din răşini moi.

În acest caz, este vorba de uleiuri sicative [8]. Cele două procese de uscare vor intra, deci, în joc. Deoarece proporţiile dintre elementele componente pot varia, caracteristicile verniurilor vor depinde de aceste raporturi. Conferind preponderenţă răşinei sau uleiului, vom avea fie priză rapidă şi reversibilitate uşoară, fie mînuire îndelungată, supleţe şi insolubilitate finală.

Clasificarea verniurilor

Cele de mai sus ne vor permite să stabilim compoziţia diverselor verniuri, în funcţie de utilizarea lor.

a) *Verniuri de pictură*

Rolul lor în timpul executării picturii este de a îmbogăţi liantul culorilor în pastă, pentru a le face fluide, mai transparente şi mai profunde,

---

[8] Singurul dintre uleiurile nesicative realmente folosit este cel de ricin; el intră în doze mici în compoziţia unor verniuri cu alcool în care este solubil cît este în stare crudă. Anumite tratamente la cald îl transformă într-un ulei sicativ pe care unii au încercat, uneori, să-l combine cu culorile; astfel modificat el se usucă rapid, fără să se îngălbenească, dar dă naştere unor paste vîscoase.

Din toate timpurile, verniurile de ambră sau copal au fost pe bază de in, ulei care bruniseazã foarte tare, dar care se întăreşte în profunzime, ceea ce-i conferă o mare rezistenţă la solvenţi şi la *embu*-uri. Nu este cazul uleiului de mac şi al vechilor produse similare acestuia (nucă) sau al celor moderne (soia, şofran sălbatic), al căror singur merit este acela că se colorează puţin, în timp ce folosirea lor în pictură provoacă multe accidente.

și, în sfîrșit, de a le grăbi priza. Nu li se cere să fie reversibile, deoarece se aplică definitiv ca părți componente ale picturii însăși.

Acest rol nu poate fi deținut:

— nici de esență singură care, antrenînd în infrastructură uleiul culorilor, le-ar usca, le-ar face să piardă aderența și sonoritatea.

— nici de ulei, singur sau diluat cu esență care, din cauza ritmului lent al uscării ar stînjeni execuția; în plus, ar exista riscul „migrării", al brunisării și al unei îmbătrîniri mediocre.

— nici de rășină singură, deoarece permanenta ei sensibilitate la solvenți ar stînjeni suprapunerile. În plus, i-ar lipsi suplețea, chiar în prezența unui balsam. S-ar repeta, astfel, accidentele provocate în secolul al XIX-lea de excesul de terebentină de Veneția [9].

Dar aceste trei substanțe componente se pot combina (și chiar în moduri destul de diferite) ca să capete preponderență anume calitate, cerută în mod deosebit. Există, deci, numeroase verniuri de pictură, care diferă nu numai prin conținutul lor de ulei care poate fi fiert sau crud, ci și prin rășinile folosite. Le vom împărți în două categorii.

1) *Verniurile de pictură incolore* [10], a căror folosire a început relativ recent, deși în epoca clasică s-au realizat verniuri asemănătoare în alte scopuri.

Ele conțin o esență pe care o alegem să fie mai mult sau mai puțin grea, în funcție de durata de priză dorită, un ulei sicativ (de mac sau „standolie"*) și o proporție ridicată dintr-o rășină moale (o rășină cetonică este preferată astăzi

[9] V. pag. 81 nota 27.

[10] Ca să oferim o idee mai exactă, vom cita, printre altele, verniul de pictură Vibert, mediumul de pictură incolor Lefranc-Bourgeois și, deosebindu-se prin viteza de uscare, trei produse Talens, bine cunoscute: Mediumul de pictură Rembrandt, Retardine și Rapidol.

* Ulei de in fiert la temperatură înaltă și în atmosferă de gaz inert; calități: sicativitate ridicată, densitate, strălucire, rezistență la apă (n. tr.).

damarului). Se mînuiesc ușor, motiv pentru care convin și începătorilor. Diluate, la nevoie, cu esență, ele se folosesc ca lichide de muiat și spălat pensulele. Incolore ca apa, nu se vor închide la culoare, decît din cauza uleiului inclus. Mai apte să confere luciu decît să modeleze, li s-ar putea reproșa o oarecare fragilitate și faptul că se întăresc greu. Dealtfel, este indicată o ușoară „sicativare" a unora dintre ele.

2) *Verniurile cu rășini dure* (al căror tip este cunoscutul verni cu ambră) devin, dimpotrivă, uimitor de rezistente la solvenți, ca și la îmbătrînire. Ele îndreptățesc entuziasmul lui Mérimée, împărtășit și de Xavier de Langlais. Odinioară, punerea la punct a procedeului fabricării lor a determinat îndelungatele cercetări ale doctorului de Mayerne [11]. Rezultat al prelucrării la cald a copalurilor fosile, ele sînt, din această cauză, colorate, iar faptul că sînt bogate în ulei (îngălbenindu-se la uscare) nu este favorabil tonurilor deschise sau reci. În plus, uneori, îngroașă unele culori. Sînt inconveniente minore însă pentru cine știe să le folosească în mod corespunzător. Conținînd, adeseori, plumb, ele favorizează uscarea în profunzime, conferă tabloului un aspect smălțuit și-i asigură o bună conservare.

Nu vom reveni aici asupra mediumurilor (flamand sau venețian), deoarece le-am studiat pe îndelete. În ciuda unor profunde deosebiri de compoziție și a avantajelor lor, ele se alătură verniurilor de pictură, prin rolul lor și prin faptul că, pe măsură ce lucrăm, se amestecă cu culorile.

[Pentru a fi completi, să menționăm ceara; în amestec cu ulei fiert (medium venețian), ea constituie un verni de pictură oferind paste ductile și de slabă strălucire.

[11] V. pag. 81. Dintre aceste verniuri adeseori denumite „au matras", cităm sicativul flamand al lui Lefranc și Brougeois, dar amintim reputația excelentă a celor englezești (*Copal Oil Medium* sau *Copal Varnish* al lui Rowney, fără să omitem produsele Winsor și Newton).

Folosită singură (nu în amestec), ea a constituit liantul principal în picturile antichității, cu excepția frescei.

Pentru a ne convinge este suficient să-l recitim pe Plinius sau să ne gîndim la *Fayum*. Lucrarea se făcea fie la cald cu cauterium (culori încorporate în ceara topită), fie în emulsie (Alcherius indică, pentru diluarea culorilor, o apă compusă din leșie de ceară albă, avînd ca accesorii cleiul de pește și rășină mastic, ceea ce conferea luciu culorii).

Culoarea cu ceară — encaustica — era folosită nu numai la pictura transportabilă, ci și la cea murală. Pictorii Erechteionului au folosit, de pildă, culori cu ceară (Cf. Loumyer).

În legătură cu acest subiect, putem citi: F. Pratt și B. Fizel; *Encaustic Materials and Methods* (New-York, Lear, 1949), E. Lombard, *Peinture à l'encaustique* (Leonardo I; 423. 1968); H. Schmid, *La reconstitution du procédé à l'encaustique* (Mousein 23. 2430—1933).

Adăugăm faptul că romanii lustruiau frescele cu ceară, procedeu pe care l-am văzut reluat pe Flashe.

Cît despre însăși pictura pe bază de ceară, încă foarte folosită în secolul al IX-lea, ea dispare în secolul al X-lea. Amestecată cu rășinile cărora le conferea suplețe, ceara va continua să servească pentru a proteja împotriva umidității lucrările executate în cleiuri și cu ou. Pînă nu demult, se mai folosea amestecul de ceară și rășină la dublări *(rentoilage)*. Astăzi se cunosc numeroasele neajunsuri ale acestei metode (cf. ICOM — Veneția 1975; Berger și Zeliger, *Detrimental and irreversible effects of wax impregnation on easel paintings* etc.)]

b) *Verniuri de retuș*

[Profunzimea tonului depinde de transparența materiei picturale. Ea este la nivelul maxim cînd liantul și pigmentul au același indice de refracție. În evoluția unei picturii în ulei pot avea loc, în același timp, creșterea valorilor prin „agatizarea" uleiului și scăderea tonurilor prin sărăcirea în ulei. Primul fenomen este precumpănitor în pictura clasică, pînă la Corot și Courbet. Cel de-al doilea este predominant la pictorii moderni care au pictat slab și pe un fond absorbant, unde uleiul a continuat să dispară.

În acest ultim caz, este necesar ca restauratorul să dea dovadă de multă competență pentru a readuce valorile la nivelul dorit de artist. În general, apropierea se face treptat, prin aplicări succesive de verni de retuș foarte diluat, cărora li se lasă — fiecăreia în parte — timpul necesar de uscare. Trebuie să aibă loc o pătrundere totală în stratul pictural, fără să-i fie distrusă neapărat porozitatea. Pentru embu-urile apărute în timpul lucrului, este necesară o acoperire completă. Dimpotrivă, dacă vrem să menajăm o luminozitate subiacentă produsă de o execuție mată, permițînd o reluare bună sau ușoară, sau să uniformizăm un luciu (vernisare provizorie), trebuie să rămînem la suprafața picturii, fie cu ajutorul unui izolant, fie prin aplicarea unui strat subțire de verni nediluat (aici un rol *(„roulor")* nu foarte tare încărcat cu verni sau o butelie spray *(„bombe")* pot fi de folos).]

Verniurile de retuș umplu interstițiile infime care se formează între granulele de pigmenți ale unui strat pictural. Dacă aceste goluri au fost produse accidental, prin dispariția parțială a liantului, ele vor fi ocupate de aer, ceea ce va determina o modificare de indici de refracție: de unde rezultă opacizarea și slăbirea valorilor. *Embu*-urile reprezintă o formare, nedorită, a „pastelului". Verniul de retuș le suprimă, înlocuind ceea ce lipsește printr-un produs cu refringență asemănătoare [12]. Rolul său esențial este într-a

[12] Astfel, un verni de retuș face uneori să renască, în mod spectaculos, un tablou vechi, în aparență distrus. Iată, pe baza observațiilor lui J. Kerdyck, explicația pe care o propunem: Lumina distruge, începînd de la suprafață, culorile fragile (lacurile, garanța și altele). Această distrugere lasă un reziduu mineral (în general alumină) care se albește și se opacizează în urma dispariției liantului

adevăr acela de a restitui culorilor profunzimea lor inițială.

Aceste goluri pot fi rezultatul căutării unei anumite luminozități, atunci cînd se folosește un material poros (suport preparat slab sau eboșă executată cu emulsie). Mici sau în număr redus, ele îmbunătățesc acroșajul culorilor suprapuse, dar dacă sînt prea numeroase dăunează etalării acestora și le usucă prin absorbție; mulți pictori remediază acest neajuns nereluind decît pe un strat umed de medium diluat, sau de verni de retuș. Acesta din urmă va fi totodată precedat de un strat subțire de emulsie incoloră, deoarece, în acest caz, nu trebuie să facă să transpară culorile de dedesubt. Atunci verniul încă umed se leagă îndeajuns cu culorile proaspete, ca să nu existe discontinuitate, adică să se formeze straturi exfoliate dăunătoare aderenței.

Pentru aceasta, reversibilitatea va fi întotdeauna suficientă din moment ce folosim verniurile cu esență și nu așteptăm uscarea completă. Cît despre rezistență, ea nu are decît o importanță redusă, întrucît verniul de retuș este fie diseminat în pori, fie amestecat cu multă culoare, fără să constituie prin el însuși un strat intercalat. Ceea ce contează este buna penetrație în orificiile înguste, de unde necesitatea unui lichid foarte fluid, comportînd numai molecule mici. În plus, acestea trebuie să se imobilizeze atunci cînd se

---

(*embu*-uri care determină pastelizarea). Acest voal superficial refractă lumina și, dacă ne ascunde ceea ce se găsește dedesubt, cel puțin împiedică deteriorarea. Culoarea încă intactă în adîncime va putea redeveni vizibilă. Pentru culorile cu clei este suficientă o ușoară răzuire, așa cum arată Talens. Cît despre verniul de retuș, el face alumina transparentă (să ne gîndim la o cretă înmuiată cu care scriem pe tablă. Efectul este durabil dar reprezintă un neajuns pentru cei care vor veni după noi: o zonă de culori trecătoare, pînă acum protejată, fiind de acum înainte, expusă atacului luminii.

Cf. comunicării noastre la comitetul pentru conservare al ICOM (Madrid, octombrie 1972) „Un element nou în stratul de culoare al picturii moderne: verniul de retuș. Un exemplu: verniul de retuș Vibert“.

evaporă solventul. Deci ele nu pot fi constituite din ulei crud. Unii pictori au comis greșeala de a uita că uleiul, practic lipsit de aer, nu va înceta niciodată să se modifice. Va trebui deci să recurgem la rășinile moi.

Solventul are importanța lui: modul în care se evaporă reglează adîncimea penetrației și trebuie, desigur, să se elimine la momentul potrivit. Dar mai trebuie ca solventul să aibă afinitate cu suprafața pe care se aplică, pentru ca să o „înmoaie“ și să nu fie respins. De aceea în unele cazuri (în special la tablourile vechi), alcoolul este mai eficient decît esențele, iar derivatele petrolului sînt preferate terebentinei.

Adăugăm că, pentru a obține optima regenerare a valorilor, artistul nu va șovăi să dilueze verniurile comerciale care, fiind prea dense, ar rămîne la suprafață fără să pătrundă în pori pînă la fund, chiar dacă asigurăm hrănirea completă, prin aplicări succesive.

În sfîrșit, vom semnala o utilizare foarte diferită, dar destul de curentă, a verniurilor de retuș: aceea de a permite prezentarea unor tablouri prea de curînd pictate ca să primească un verni final a cărui grosime ar dăuna uscării. Un astfel de tablou va fi mai puțin compromis prin aplicarea unui verni de retuș (la nevoie diluat), care nu va forma decît un strat subțire, suficient totuși ca să confere o strălucire uniformă. În acest sens, verniurile de retuș în butelii aerosol sînt comode, pulverizarea făcînd ca picăturile minuscule să piardă o parte din solvent.

c) *Verniuri izolante*

Rolul verniurilor izolante este de a evita reacții nedorite fie între două straturi de culoare, fie între ultimul strat și un verni care urmează să se aplice peste el. Ele constituie o barieră împotriva trecerii lichidelor sau solvenților folosiți pentru continuarea lucrului și care pot să atace culoarea de dedesubt.

Caracteristica lor esențială constă în faptul că, după uscare, sînt insolubile în astfel de lichide.

În plus, ele nu trebuie să atace fondul pe care-l acoperă. Aceasta ne obligă să le alegem astfel încît compoziția lor să fie diferită de a acestuia.

În pictura în ulei, acesta este cazul rășinilor insolubile în esențe, dar solubile în alcool. Practic s-a abandonat guma lac care, în timp, se închide foarte tare la culoare, în folosul rășinilor de sinteză mai stabile (printre altele, cele acetofenonice).

Emulsiile vinilice sau acrilice, constituie izolanți excelenți pe culorile mate (Flashe etc.), deoarece, spre deosebire de veniurile de retuș, nu intensifică tonurile [13].

Ca orice produs cu apă sau chiar cu alcool, ele aderă necorespunzător pe un fond gras și strălucitor. În acest caz, cel mai bine este să folosim, deși este colorat, un verni gras, de tip copal, sau pe toate cele care, ca și acesta, devin insolubile datorită propriului proces chimic.

Bine ales, un verni izolant va evita o migrare ulterioară spre un fond poros (suport prea absorbant, mastic de restaurare, eboșă în culori cu apă peste care se va picta cu ulei). Astfel, acest rol va fi deținut de un verni rășinos în soluție alcoolică (guma-lac sau, mai bine, „verni pentru guașă", diluat cu alcool de un tip ca, de pildă, nr. 874 L.B [14]), dacă, așa ca la retuș, vrem să intensificăm tonurile. Dacă acestea trebuie, dimpotrivă, să-și păstreze luminozitatea, să nu-și schimbe valorile, ne vom gîndi la o emulsie ușor diluată cu apă.

La finisare, menționăm interesul pe care-l prezintă dubla vernisare: după uscarea unuia dintre aceste verniuri izolante, terminăm cu un verni cu esență, denumit comercial „de tablouri". Acesta fiind reversibil, ne va fi ușor să-l îndepărtăm și să-l înlocuim cînd se va deteriora sau

[13] V. pag. 140
Unele au o ușoară porozitate pe care căldura o poate reduce.

[14] Deoarece acest verni este compus din rășini acetofenonice (cf. pag. 140). Alte verniuri de guașă sînt soluții de rășini vinilice în alcool și pot, datorită acestui fapt, să reziste la esență.

murdări. Dizolvarea lui, efectuată atunci cu esență nu va putea provoca nici cea mai mică stricăciune tabloului însuși.

Dubla vernisare este, dealtfel, indispensabilă pentru a termina, așa cum se cuvine, cu un verni mat.

[Uneori sîntem interesați să folosim un verni solubil într-un alcool de slabă concentrație. În acest scop, Lefranc-Bourgeois recomandă un acetal polivinilic (verni izolant 819).

Avem adeseori de diluat asemenea verniuri. Amestecul de apă și alcool obișnuit (tare) trebuie preparat aparte. (Introducîndu-le pe rînd, am descompune verniul (cf. *Synthetic Materials*).

În unele cazuri izolarea se poate face cu un verni pe bază de apă. (Pentru ca acesta să poată adera, este necesar un grund slab sau degresat). Cleiul de piele a fost și el folosit. Cennini vorbește la capitolul 178 despre vernisarea pămîntului verde *(terre verte)*:

„Ia răzătură de pergament, fierbe-o bine cu apă curată, pînă ajunge ca o tempera sau un clei obișnuit ... dă ... de două sau trei ori cu cleiul acesta peste figurile sau scenele tale... lasă lucrarea să se usuce bine timp de trei sau patru zile. Apoi mergi la sigur cu verniul... deoarece vei vedea că și pămîntul verde prinde verniul la fel de bine ca și celelalte culori" (Cennino Cennini, *op. cit.* p. 158).

Fixativul „Rosalba" era preparat pe bază de gelatină.

Albușul de ou bătut, apoi lăsat să se așeze, a jucat un mare rol pînă în secolul trecut. Iar aceasta cu toate defectele recunoscute:

Albuș de ou peste lucrarea în ulei (De Mayerne, capitolul 143):

„El mănîncă și deteriorează cu timpul culorile și se agață de ele cu atîta înverșunare, încît chiar dacă spălați adesea tabloul, tot mai rămîne ceva ... Și la capitolul 144: „Albușul de ou dăunează mai ales culorilor care nu au corp cum sînt lacul, acetatul de cupru *(verdet)*, indigoul *(indico)*, (scittgell), de negrul de ivoriu".

J. Guillerme *(L'atelier du temps)* după ce citează texte de Le Brun şi Poussin, menţionează albuşul de ou ca material protector împotriva „murdăriei de muşte", deci este considerat un verni de finisare. Or, chiar şi în secolul trecut, găsim albuşul de ou folosit ca izolant sub un verni de esenţă. Înlăturarea lui este foarte dificilă. Pierre Paulet redă „trucul" restauratorului: să reconstituie fenomenul digestiei (pepsină în prezenţa acidului clorhidric)

În tehnica dublei vernisări, verniul final poate fi înlocuit de ceară. Gettens *(Painting Materials)* spune că trebuie să ne gîndim la vechea practică europeană cînd ne grăbim să prezentăm un tablou, fiind totuşi prudenţi pentru că ceara va fi apoi greu de eliminat.]

d) *Verniul final*

Rolul său nu este, aşa cum se crede adeseori, acela de a conferi tabloului mai multă vivacitate. Aceasta este determinată de liantul încorporat în culori sau, în lipsa lui, de verniurile penetrante, denumite de retuş (o placă de sticlă pusă pe o guaşă nu-i dă acesteia mai multă strălucire). Scopul aici este de a regla reflexia şi de a proteja culoarea.

Într-adevăr, verniul este cel care uşurează întreţinerea acesteia. În afară de problema aspectului, îi vom pretinde trei calităţi:

1. **Să nu dăuneze culorii.** Să nu o înmoaie atunci cînd este aplicat, pentru că ar provoca antrenarea sau dizolvarea ei şi nici să nu o facă să se umfle în cursul uscării.

2. **Stabilitate.** Să-şi menţină gradul de strălucire care a justificat alegerea lui, să nu se coloreze nici la lumină, nici la întuneric, să-şi menţină transparenţa, rezistînd la mucegai şi la devitrificare.

3. **Reversibilitate.** Verniul deteriorat în urma unor diverse accidente sau încărcat în decursul timpului de murdării, trebuie să poată fi înlăturat, dacă nu prin metoda barbară a fărîmiţării (cu

degetul) cel puţin prin spălare cu un solvent inofensiv pentru culoare [15].

[Este clar că va trebui să avem alte exigenţe:

Menţionăm mai întîi uşurinţa şi regularitatea aplicării care nu trebuie să se deformeze *(corder)*, ci să se curbeze fără să curgă. Dacă tablourile de mici dimensiuni se vernisează în poziţie orizontală cu coadă de morua, tablourile mari se vernisează în poziţie verticală, ceea ce este mai bine pentru rapiditate, pentru gradul de întindere şi ... economie de material, „roulor-ul" fiind din plastic sau lînă bătătorită (este de preferat să aruncăm după folosire manşonul decît să-l curăţăm prost). Se lucrează şi cu aerograful.

Întrucît în afară de aceasta, tabloul unui pictor modern nu se încarcă la fel ca al unui pictor din şcoala olandeză, rămîne la aprecierea fiecăruia să-şi dilueze verniul în funcţie de unealta pe care o foloseşte şi de subiectul lucrării. Să cerem fabricantului verniuri foarte concentrate.

Uneori este greu să aplicăm al doilea strat fără să-l diluăm pe primul. Deoarece comisiile de igienă au limitat alegerea solvenţilor, deci şi pe cea a răşinilor, trebuie să acţionăm prin timpul de uscare şi prin mijloacele pe care le oferă unealta folosită.

În privinţa vechilor verniuri, vom consulta studiul semnat de G.E. Mâle şi Pignerol, publicat în 1975 pentru Congresul ICOM de la Veneţia şi paginile 72, 75 şi 76 din cartea citată a domnişoarei Mâle, mai ales referirea la uniformizare şi îndepărtare parţială (subţiere).

Se exagerează în privinţa luciului scăzut al anumitor răşini sau a efectului electrostatic (să nu uităm că *elektron*, în greaca veche însemna „ambră") care atrage praful.

Două pericole trebuie evitate în alegerea pe care o vom face:

1. Suprapunerea verniurilor compuse din răşini incompatibile între ele, dar avînd aceiaşi solvenţi (a se vedea nota 6 de la pag. 149).

[15] Solvent care nu va fi în mod obligatoriu cel care a servit la dizolvarea iniţială (vezi nota 21, pag. 168).

2. Verniurile care se înmoaie foarte tare la căldură (defect provocat de rășinile prea moi sau de abuzul de plastifianți). Întocmai ca asfaltul trotuarelor, ele absorb atunci toate murdăriile și fumul. În ambele cazuri trebuie să devernisăm.

Există și un al treilea caz în care trebuie sa devernisăm, acela foarte cunoscut al brunisării căci, dacă putem regenera un verni voalat, albit (*chanci*) sau crăpat, împotriva întunecării tabloului nu există alt remediu decît chirurgia. De aici provine interesul pe care-l prezintă dubla vernisare ca și rășinile cetonice și acrilice care se dovedesc stabile la folosire, în timp ce rășinile naturale se închid la culoare foarte puternic. Or, cu cît intervenim mai rar asupra unui tablou, cu atît acesta rezistă mai bine; ca să rămînă luminos timp îndelungat are nevoie de un verni care nu se alterează.

Dacă adăugăm că lipsa de suplețe, permițînd formarea craclurilor microscopice, poate să altereze strălucirea și chiar transparența, că un verni prea bogat subliniază îngroșările, oricare ar fi poziția vizitatorului, această diversitate de exigențe face imposibilă stabilirea unei formule generale. Fără îndoială, în multe cazuri, materialul „gata preparat“ este practic și suficient; în alte cazuri, în special în restaurare, trebuie amestecate, în proporțiile dorite, verniuri de bază, fiecare conținînd o singură rășină, realizate de anumiți fabricanți, apoi să diluăm cu esența potrivită.]

Toată lumea știe — dar prea mulți uită — că prima condiție cere ca vernisarea să nu se facă decît atunci cînd pictura este uscată în profunzime și, în special, cînd rezistă la acțiunea prelungită a esenței. Dar, în plus, fabricantul sau beneficiarul nu trebuie să introducă în verni nici chiar în cantități mici, solvenți agresivi sau cu o viteză de evaporare prea scăzută. Acest fapt împiedică introducerea anumitor alcooluri grele sau a esterilor utilizați uneori pentru menținerea limpezimii verniurilor cu damar. De asemenea, trebuie să ne

ferim de „plastifianții externi“, sintetici sau naturali (balsamuri și uleiuri esențiale sau fixe).

Totuși — și acesta este scopul plastifianților — trebuie să menținem coeziunea moleculelor mici ale rășinilor moi, cele mai apte să satisfacă cel de-a treilea punct. Într-adevăr, tendința lor spre friabilitate va fi cu atît mai periculoasă, cu cît vor fi mai expuse deformărilor neîncetate ale unei picturi pe pînză.

Am făcut o apropiere între caracterul reticular al unui verni și întrepătrunderea fibrelor mici care constituie o hîrtie sau un fetru. Vom duce comparația mai departe: nu numai în scopul reducerii prețului de cost sînt realizate, în amestec, multe țesături. Într-adevăr, experiența a dovedit că asocierea poliesterului cu lîna permite obținerea unui ansamblu de calități pe care nici una dintre componente nu o are cînd e luată separat.

Nimic nu ne împiedică să facem la fel. Avem rășini cu plastifiere internă, suple și, totodată, foarte rezistente. Solubilitatea lor relativ redusă nu oferă o mare putere de întărire, nici reversibilitatea ușoară a rășinilor moi. Dar amestecurile sînt posibile. Cele dintîi formează atunci o armură, celelalte un înveliș exterior a cărui sensibilitate permanentă la solvenți va permite întotdeauna cu ușurință, prin antrenare, o devernisare totală. Cît despre caracterul incolor și stabilitatea calităților optice la îmbătrînire, ele sînt datorate numeroșilor produși de sinteză. Pentru rest, este evident că trebuie să alegem bine componenții și să echilibrăm în mod judicios proporțiile. Așa se face că o mare firmă franceză a combinat o rășină cetonică cu una acrilică, solubilă în esență. Îmbătrînirea naturală dovedește, prin comparație, că un astfel de produs, rămînînd reversibil, își păstrează mai bine omogenitatea și transparența decît verniurile clasice. În plus, nu se îngălbenește absolut deloc.

Cum reglăm strălucirea verniului

Luciul nu provine de la materia însăşi, ci de la starea suprafeţei ei, datorită faptului că aceasta este perfect plană. Din această cauză, simpla frecare face să lucească marmura, sticla, caroseria unei maşini, pentru că se elimină inegalităţile prin uzură. Dimpotrivă, frecarea poate să confere un aspect mat dacă creează o multitudine de striaţii infime. Uneori, pe anumite verniuri, acest efect este produs de trecerea uşoară, dar repetată a degetului.

Un verni va fi mat dacă, uscîndu-se, nu formează o suprafaţă plană. Aceasta se întîmplă atunci cînd conţine anumite elemente insolubile, fie provenind din însăşi compoziţia sa (în cazul unui praf mineral), fie rămase după evaporarea solventului (în cazul cerii). În plus, dacă produsul inclus posedă sau nu acelaşi indice de refracţie ca liantul, vom obţine transparenţă sau, respectiv, opacitate [16].

[Adesea verniurile mate preparate cu ceară, aplicate cu o pensulă lată lasă urme lucioase. Pentru a le face să dispară expunem tabloul la soare cîteva minute sau, dacă lucrul nu este posibil din cauza dimensiunilor tabloului de pildă, plimbăm prin faţa acestuia un radiator sau o lampă cu raze infraroşii. (Folosirea cerii pentru a „sparge" strălucirea cf. G. Mâle, pag. 104).]

Mult timp, ceara a rămas agentul care conferă un aspect mat. Folosirea ei este dificilă, deoarece ea devine netedă la orice trecere a unei cîrpe de curăţat. Astăzi, îi preferăm o silice fină dar dură, obţinută pe cale gazoasă, perfect transparentă într-un verni uscat.

Dacă suprafaţa apei străluceşte, iar nisipul uscat este mat, vom vedea atunci cînd mareea

[16] Cf. A. Flamm: *Études et réflexions sur le talc*, în *Double liaison* nr. 185. Les Presses Continentales. Începutul articolului prezintă problema aspectului mat.

e joasă, că plaja prezintă diverse grade de satinaj. Tot astfel, putem obţine toate efectele intermediare amestecînd un verni mat cu unul lucitor; este de ajuns să variem proporţiile. Cu toate acestea, e necesar ca cele două produse să fie compatibile, ceea ce fabricantul trebuie să menţioneze (sau să verificăm, aşa cum am arătat), iar amestecul dorit se va realiza dacă ele au acelaşi liant şi acelaşi solvent. Deci nu există nici o problemă în acest sens şi putem să nu şovăim să „tăiem" printr-un adaos slab de verni mat un verni strălucitor, cu aspect agresiv, de tinichea.

Semnalăm aici interesul pe care-l prezintă unele verniuri mate, prezentate sub formă de spray. Variind distanţa şi durata pulverizării, ele ne permit să atenuăm, într-un mod mai egal şi în măsura în care dorim, un luciu indezirabil.

Dacă vom căuta un aspect mat pronunţat, amintim că este indispensabil ca toată suprafaţa tabloului să fie complet impermeabilă [17]. Altfel, orice porozitate absorbind o parte din lichid, iar agentul care conferă caracterul mat rămînînd la suprafaţă, riscăm să se producă embu-uri. Acestea s-ar putea manifesta prin pete mate sau dîre albicioase şi printr-o scădere a valorilor. Deci mai întîi vom aplica un verni lucios, amintindu-ne de ceea ce am văzut în legătură cu dubla vernisare.

[Uneori dăm „granulaţie" verniului pentru a-i diminua reflexul. Cînd stratul aplicat începe să se usuce, unii continuă să treacă cu *(„roulorul")* ceea ce împiedică „îngroşarea" *(„l'arrondi")*, alţii proiectează cu aerograful picături în cantităţi insuficiente pentru formarea unui strat continuu.

În glosarul lucrării *Painting Materials*, R. J. Gettens şi G. L. Stout descriu trei accidente:

Blanch. Pală, nuanţă ceţoasă care apare pe pelicula de verni sau de culoare. Acest termen se poate folosi spre deosebire de *blusch* şi *bloom* pentru a desemna schimbarea suferită de peliculele vechi pe care s-a turnat un solvent care apoi s-a evaporat, conferindu-le un aspect lăptos, de obicei neregulat.

[17] V. nota 18 pag. 142

Bloom — aspect alb sau nebulos al suprafeţei vechilor pelicule de verniuri, cauzat de prezenţa unor cracluri sau pori foarte mici care difuzează lumina. O asemenea peliculă are o slabă nuanţă albăstrie, şi nu nuanţa de alb lăptos ca pelicula de mai sus *(blanch)*.

Blusch — aspect alb sau tulbure care apare uneori în lacuri sau verniuri aproape imediat după aplicare. Fenomenul apare numai într-o atmosferă umedă (de aici trebuie reţinută recomandarea de a lucra într-un loc uscat). El este provocat de rapida evaporare a solvenţilor, care răceşte suprafaţa, ceea ce produce o condensare a umidităţii în pelicula de verni. Efectul optic este asemănător celui al unei emulsii. *Blusch* este deosebit de *blanch* şi *bloom* care afectează peliculele deja uscate (a se vedea de asemenea Gilberte Mâle, *op. cit.*, pag. 49, 70 şi 121 — note de S. Bergeon).]

Întreţinerea verniului tablourilor

Unele murdăriri locale, în special petele de muşte, se înlătură cu salivă [18] sau cu o lamă de ras curbată între degete.

Pot să apară şi accidente mai generalizate, chiar dacă vernisarea a fost corect efectuată [19]. Cunoscîndu-le natura, putem găsi mai uşor remediile.

1. Se produce un fenomen de velatură; de aici provine şi culoarea albăstruie. El se datorează unei condensări la suprafaţă a impurităţilor parţial saline şi mai mult sau mai puţin hidrofile. Ca urmare, ele vor pătrunde apoi în adîncime. Înainte

[18] Saliva, de preferat apei chiar cu săpun, probabil datorită prezenţei unor componente destinate să faciliteze digestia.

[19] Adică, atunci cînd culoarea s-a uscat în profunzime, tabloul a fost curăţat în prealabil de impurităţile de suprafaţă printr-o spălare adecvată, iar umiditatea lipseşte cu desăvîrşire.

de a provoca stricăciuni atît de importante, le putem dizolva prin frecare cu o cîrpă moale (sau mai bine cu un tampon de vată), umezită în apă cu puţin săpun; spălăm apoi locul, în acelaşi mod, cu apă curată şi imediat uscăm prin tamponare.

2. Este posibil ca verniul să fi început să se degradeze, în urma pătrunderii parţiale a umidităţii. O încălzire prudentă cu o lampă cu raze infra-roşii îl va usca şi va înmuia în suficientă măsură suprafaţa pentru ca aceasta să se netezească de la sine.

Dar mucegaiul poate să se fi accentuat şi să fi intervenit în procesul de devitrificare. În acest stadiu, nenumărate cracluri microscopice au provocat opacizarea. În cazul acesta fără să apelăm la eliminarea verniului, îl putem regenera pe loc, printr-un început de dizolvare. Dacă este vorba de un verni relativ recent, este suficient să-l frecăm cu o cîrpă uşor umezită în esenţă de terebentină, pînă cînd ajungem la stratul de culoare. Adeseori însă, terebentina se usucă prea repede ca să ajungă pînă la fundul stratului bolnav. E mai bine să aplicăm mai puţin lichid la suprafaţă, cu condiţia ca acesta să fie mai puţin volatil. Deci, operăm cu un tampon mai uscat, dar îmbibat cu un ulei esenţial mai greu. Mînuirea şi alegerea acestuia (cajeput* sau altul) ţin de domeniul restaurării [20].

Adeseori, restauratorul foloseşte succesiv diferitele metode. Combinarea lor rămîne arareori fără efect. Restauratorul nu va subţia şi nu va

* Denumirea unor plante mirtacee, originare din India şi a esenţei extrase din frunzele lor, care se foloseşte şi în medicină (n. tr.).

[20] Pentru regenerarea unui verniu foarte voalat sau opacizat, restauratorii utilizează „flambarea" care constă în aprinderea unei cantităţi de alcool aplicat pe tablou. Se operează zonă cu zonă. Efectul este spectaculos dar în realitate, nepericulos, fiind foarte rapid. Rezultatul combină, probabil, dizolvarea şi înmuierea superficială cu antrenarea, prin volatilizare, a condensărilor accidentale.

înlătura verniul decît atunci cînd este foarte întunecat sau murdar [21].

REGULA „GRAS PE SLAB"

Uleiul se usucă şi se întăreşte prin oxidare, pierzîndu-şi supleţea şi modificîndu-şi volumul. Fiind provocat de aerul ambiant, fenomenul este mai activ la suprafaţă, decît în profunzime. Pentru ca efectul său să fie echilibrat în masă, aceasta trebuie să conţină mai mult ulei spre suprafaţă decît spre interior. Astfel se evită tensiunile periculoase provocate de modificările de volum; duritatea şi elasticitatea sînt aproape constante în întreaga grosime.

Amintim în treacăt că emulsiile de polimeri nu cer astfel de precauţii pentru că sînt insensibile la oxidare.

Semnificaţia termenilor „slab" şi „gras" cere următoarele precizări:

1. Ea priveşte doar ceea ce rămîne *în permanenţă* într-un strat, adică după dispariţia componenţilor volatili, folosiţi fie pentru a dizolva răşinile, fie pentru a uşura aplicarea. Trebuie deci

[21] Operaţia este cu atît mai delicată cu cît răşinile naturale (mastic, damar etc.) sau artificiale, supuse timp îndelungat acţiunii aerului şi luminii, devin insolubile în esenţele care, în acelaşi timp, sînt solvenţii folosiţi la fabricarea verniurilor lor. Faptul este subliniat de *Synthetic Materials used in the conservation of cultural property*: „Cu răşinile sintetice ca şi cu damarul şi masticul, pelicu-lele, deşi solubile în white-spirt cînd sînt proaspete, necesită solvenţi mai puternici (mai polari), după ce s-a scurs timpul. Eventual, un adaos de alcool etilic sau al unui solvent similar va fi necesar..." În ce priveşte verniurile aplicate de mai mulţi ani (şi de tipuri diferite) am constatat personal necesitatea de a amesteca alcoolul cu esenţa de terebentină pentru a le înlătura. Ca să nu atace culoarea, raportul de dozare alcool-esenţă necesită o experienţă îndelungată, însoţită în fiecare caz în parte de probe locale prealabile. La fel se procedează dacă folosim alţi solvenţi (acetonă, acetat de etil-glicol, dimetilformamidă etc. şi, mai ales, produsele cu evaporare lentă). V. de asemenea R. H. Marijnissen, *Dégradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*. Ed. Arcade, Bruxelles.

să ştim că nu putem face „mai slab" un amestec de culori sau un verni, adăugînd esenţă. Totuşi, această „sărăcire" poate fi o consecinţă indirectă a creşterii fluidităţii. Ea se produce cînd fluiditatea facilitează o absorbţie selectivă, datorată unui strat de dedesubt poros, care acţionează atunci ca un filtru, reţinînd pigmenţii (cazul zemurilor pentru eboşă).

2. Este vorba deci de proporţia uleiului în raport cu toate elementele fixe care-i sînt asociate, fie în soluţie (răşină într-un verni), fie dispersate în stare solidă (prafuri, componente poroase sau fibroase ale unui suport).

Regula cere ca această proporţie a uleiului să crească în ceea ce suprapunem. Ea urmăreşte rezultatul final şi nu constă în aplicarea unor amestecuri a priori compuse din ce în ce mai grase. Trebuie să ţinem seama de modificările datorate absorbţiei. De exemplu, este necesar să îmbibăm cu mult ulei un ipsos sau un lemn moale. Îmbibîndu-le astfel, evităm lipsa de aderenţă a stratului următor şi, ca urmare a porozităţii, regula, aparent încălcată, va fi totuşi respectată.

Să notăm că, prin extensie şi fără să fie vorba de ulei, este calificat drept „slab" un amestec care conţine mult praf şi puţin liant. Un astfel de amestec este, în general, destinat să fie acoperit, deci opac şi „acroşant".

SUPRAPUNERILE DE MAT ŞI LUCIOS

Sînt posibile patru combinaţii, dar unele prezintă restricţii:

1. **Mat pe mat.** Cu excepţia emulsiilor de polimeri, există riscul absorbţiei liantului, de unde rezultă o scădere a valorilor culorilor cu ulei, o opacizare sau înălbire a unui verni mat.

2. **Mat pe lucios.** La pictura în ulei aceasta înseamnă încălcarea regulei „gras pe slab", risc de contracţie şi proastă aderenţă. Această suprapunere este, dimpotrivă, recomandată pentru

aplicarea unui verni mat (uleiul nu mai este prezent).

3. **Lucios pe mat.** Suprapunere aproape întotdeauna excelentă; favorizează acroşajul, răspunde regulei „gras pe slab", şi, în pictură acţionează în sensul „transparent pe opac".

4. **Lucios pe lucios.** Pe cît posibil de evitat în pictură; principiile precedente riscă să fie încălcate. Foarte uşor putem avea embu-uri sau alunecări de culoare. Aspectul este, în general, găunos. Două verniuri lucioase pot fi suprapuse (dubla vernisare), deoarece, avînd acelaşi indice de refracţie, din punct de vedere optic se comportă ca unul singur şi nu reflectă lumina decît cel exterior [22].

[22] Aceasta deoarece pictura însăşi, fiind mai mult sau mai puţin mată, reflectă slab. Lucrurile nu se petrec astfel dacă verniul este aplicat pe un fond opac şi şlefuit (metal argintat sau cromat, de exemplu). Percepţia vizuală e tulburată datorită faptului că lumina reflectată este receptată, pe de o parte, de suprafaţa verniului, iar pe de altă parte, de fondul lucios. Acest fenomen este utilizat de cei care auresc, cînd matează un cadru prin simpla aplicare a unui clei uşor.

CULORILE MATERIALE ŞI CONSERVAREA TABLOURILOR

În introducere, am explicat de ce astăzi pare inutil să descriem culorile una cîte una, aşa cum se făcea odinioară; e uşor să ne documentăm asupra subiectului; fabricanţii sînt primii care furnizează informaţii cu atît mai valabile, cu cît astfel se răspîndeşte bunul obicei de a preciza compoziţia chimică şi stabilitatea produsului.

Dintre materialele pictorului, pigmenţii sînt cei pe care tehnica modernă i-a făcut să progreseze cel mai mult. Astfel, astăzi dispunem de o gamă completă de elemente stabile care se pot amesteca uşor între ele şi ne sînt semnalate cu exactitate. Limitîndu-ne numai la folosirea lor, eliminăm şovăielile şi expunerea, altădată justificată, a restricţiilor uneori confuze sau controversate.

Mai rămîne frecarea culorilor pe care unii artişti consideră prudent să o practice ei înşişi. Dar un particular şi chiar un atelier de restaurare al unui muzeu întîmpină numeroase dificultăţi ca să-şi procure pigmenţi la fel de buni ca aceia selecţionaţi în lumea întreagă de laboratoarele fabricilor de produse pentru artele plastice. Produsele care se vînd cu de-amănuntul sînt destinate, în primul rînd, finisării lucrărilor de construcţii şi, chiar neconţinînd cărămidă pisată (ca un anumit vermillon, menţionat de de Mayerne) sînt, adeseori, lipsite de fineţe sau de puritate.

Dealtfel, aici nu este vorba de adevărata frecare. În realitate aceasta este, ca odinioară, o operaţie prealabilă efectuată pe uscat sau în apă pentru sfărîmarea unui minereu sau a produsului unei reacţii oarecare. Urmează de obicei, cernerea ca în morărit, de unde rezultă un praf impalpabil, deşi, uneori, reaglomerat în granule lipsite de coeziune.

Operaţia pe care o numim „frecare", fie că este efectuată de un bătrîn muncitor care face pe marmură „opturi" savante, fie de o maşină modernă cu precizie de ceas, reprezintă o dispersie de particule elementare. Această dispersie făcută într-o cantitate minimă de lichid, trebuie să fie atît de avansată, încît fiecare particulă să fie total încorporată în lichid. Este o operaţie întotdeauna delicată; trebuie efectuată într-un ritm lent, cu intervale de odihnă sau de „coacere", pentru ca penetraţia să fie nu numai uniformă ci şi totală; orice încălzire trebuie evitată, deoarece ar face ca pasta să devină vîscoasă. În plus, natura şi proporţiile liantului trebuie determinate pentru fiecare culoare. În sfîrşit, pentru reglarea uscării şi a onctuozităţii pastelor, se cere să apelăm la auxiliarii adecvaţi.

[Mulţi pictori, creatori sau restauratori cred că pentru a folosi culori sub formă de praf, este suficient să le frece direct cu ulei sau cu verni. Or, acest lucru contravine atît tradiţiei cît şi legilor fizicii.

Numeroşi pigmenţi se dispersează greu în lichidele hidrofobe (uleiul şi esenţele îi refuză). Pastele rămîn granuloase, cu o slabă putere colorantă sau opacizantă. Credem că aceasta este o problemă de tensiune superficială.

De aici provine necesitatea, recunoscută încă de Cennini, a unei frecări prealabile cu apă. Ea poate fi sau nu urmată de uscare, după caz. Fineţea ajunge la un asemenea grad, încît granulele nu se mai simt deloc între unghii. Prin uscare, pasta poate să devină granuloasă, dar granulele sînt poroase, iar uleiul le va pătrunde relativ uşor. Este tocmai ce ne spun textele. Turquet de Mayerne vorbeşte adesea despre acest lucru. Citām pasajul — *Ms* 152 — a cărui traducere din engleză o redăm mai jos:

„Există două feluri din aşa-numitul *orpiment* (lat. „auripigmentum" pigment natural de arseniu, folosit în pictură n.tr.), necesare pentru culoarea auriu. Unul este galben, celălalt roşu. Ele trebuie frecate mai întîi cu apă şi, după uscare, se pot înmuia cu uşurinţă în ulei, fie pe paletă, fie pe o piatră, în funcţie de cantitatea necesară, dar nu trebuie niciodată frecate cu ulei".

Alte pagini ale manuscrisului menţionează acest mod de a opera în legătură cu diferite culori. Eastlake, pe care l-am citat mai înainte după Berger, continuă astfel în nota 332: „El (Van Dyck) îşi păstra într-un loc uscat toate culorile cu excepţia albului, care era preparat cu ulei de nucă şi pe care-l ţinea în apă. Culorile lui erau temperate, în momentul folosirii, cu uleiul şi verniul menţionate mai sus (a se vedea nota complementară de la pag. 85):

„Sir Peter Levy va povesti cum culorile sale, ca acelea ale lui Van Dyck, trebuiau frecate cu apă şi uscate, exceptînd albul care trebuia mai întîi să fie frecat cu apă apoi cu ulei de nucă şi păstrat sub apă pînă în momentul folosirii. (Copistul remarcă mai departe: „Se menţionează în acelaşi manuscris că Daniel Seyers, pictorul de flori, folosea, pentru vehicularea pigmenţilor, terebentina veritabilă de Strasbourg, fiartă cu ulei de nucă)".

Cît despre albul de argint, amintim ce am spus despre Waten (cf. addenda pag. 100) şi chiar fără a-l mai cita pe de Mayerne, care revine adeseori asupra acestor chestiuni, ne întrebăm dacă nu cumva scăderea calităţii anumitor alburi moderne nu se datorează, în parte, şi părăsirii vechiului procedeu care, evitînd praful, avea în plus avantajul de a suprima riscurile de intoxicaţie.

În restaurare şi în toate tehnicile în care intenţionăm să lucrăm fără ulei, amestecînd un verni la alegere cu pigmenţi fini frecaţi cu esenţă, există un mijloc de a evita operaţiunile fastidioase:

Se aleg culori în tuburi, produse de firme serioase, și le reținem pe cele indicate ca fiind perfect stabile, știind că fabricantul este mai bine utilat ca noi ca să asigure dispersia fină a pigmenților.

Este suficient să le degresăm, adică să înlocuim uleiul prin liantul ales. Iată cum se lucrează: Cu ajutorul cuțitului pasta din tub așezată pe paletă este fluidificată (în volume egale) cu petrol pentru pictură (white spirit sau, de preferință, cu ulei esențial de petrol; terebentina are tendință să greseze).

Culoarea lichefiată este vărsată pe un material absorbant; ea se îngroașă în cîteva minute, pierzînd datorită porozității, cea mai mare parte a uleiului. (Această operație este, în general, suficientă, dar o putem desăvîrși lichefiind din nou culoarea cu petrol și punînd apoi pasta în alt loc pe suportul absorbant). Pasta solidă obținută astfel este adusă la consistența dorită prin adăugarea verniului ales. Aceste preparări se pot face din vreme și culorile se pot păstra în tuburi sau flacoane de sticlă bine astupate. Cînd se folosesc, culorile se subțiază cu esență fără cea mai mică granulație. Ca verni fără ulei, cu bună rezistență, se poate folosi un acrilic (paraloid B. 67) într-o esență de petrol (gen 1186 L.B.).

Ca material absorbant, unii folosesc sugativa: Este relativ costisitor și riscant să folosim plușul. Ipsosul este mult mai eficace fie pus să se înmoaie într-o tavă (frecată în prealabil cu petrol pentru a nu se lipi ipsosul) fie, pur și simplu, sub formă de tencuieli din demolări sau de plăci de ipsos *(„placoplâtre")*.]

Încercarea de a freca culorile poate fi instructivă pentru un student, dar constituie o pierdere de timp pentru artist. Rolul acestuia e de a picta nu de a-și cultiva inul, de a-și extrage uleiul și de a-și țese pînza. Și nici de a freca culorile.

Aceasta nu înseamnă că trebuie să creadă orbește în ceea ce i se oferă. Îndoiala lui Toma Necredinciosul a luminat și confirmat certitudi-

nea noastră, pentru că a chemat experiența să dovedească un fapt.

În ce măsură poate oare pictorul să aibă încredere în culorile care-i constituie deja paleta sau în cele pe care vrea să le introducă în paletă ca fiind mai bune sau mai conforme cu evoluția sa? Într-un asemenea caz, credința oarbă ar consta în a accepta, cu ochii închiși, sfaturile colegilor sau promisiunile publicității. Și unele și altele pot fi expresia adevărului, dar trebuie să știm să le cîntărim.

Din acest motiv am propus deja, într-o broșură difuzată de un fabricant francez de culori fine [1], următoarele metode de încercare. Ele permit pictorului să-și aleagă culorile, fără să uite calitățile pe care trebuie să le ceară.

Aceste metode sînt simple. Nu este vorba să judecăm la modul absolut, ci să comparăm, de pildă, diverse materiale care oferă o colorație dată. Așa se procedează cînd ne gîndim să înlocuim un produs vechi cu unul modern (albastru de Prusia prin ftalocianină, de pildă).

Pe de altă parte, se pot compara culorile cu aceeași compoziție propuse de fabricanți diferiți. Astfel (chiar fără să încercăm totul), apreciem seriozitatea fabricanților și alegem, cu bună știință, pe cel căruia trebuie să-i acordăm încredere.

Probele se fac rapid. Cu excepția stabilității la lumină, rezultatele apar imediat și cu claritate. De aceea, este mai ușor să apreciem calitățile unei culori decît pe cele ale unei pînze pregătite sau ale unui verni de pictură.

Ele sînt conforme realității așa cum se prezintă ea în cursul lucrului și îmbătrînirii. Din această cauză, chiar dacă ar trebui să ne mulțumim cu informații care pot să pară incomplete, vom urmări ca îmbătrînirea să fie naturală. Să încer-

[1] *Notes techniques sur la peinture à l'huile*, Lefranc-Bourgeois, Paris.

căm să determinăm stabilitatea la lumină, printr-o scurtă dar brutală expunere la raze ultra-violete, ar fi aproape la fel de aberant ca şi cum, în acelaşi scop, am concentra razele soarelui printr-o lupă, asupra unui punct al tabloului. Totuşi, fabulistul îşi bate joc de cel care cumpără un corb ca să se convingă că pasărea va trăi o sută de ani. Trebuie deci să aşteptăm un secol ca să folosim culori noi? Să nu şovăim să le preferăm celor mai tradiţionale, dacă numai cîteva luni sau cîţiva ani de comparaţie, în condiţii identice de expunere naturală le-au făcut să se dovedească mai stabile.

Cum apreciem o culoare?

CALITĂŢILE PASTEI

Cu cuţitul sau cu pensula, încercăm, într-un mod foarte apropiat de practică, consistenţa pastei, viscozitatea sau onctuozitatea ei.

Sînt de preferat (pentru că este mai uşor să lichefiem decît să îngroşăm) pastele ceva mai tari, chiar uşor mate, celor prea încărcate de ulei. Se ştie că le putem potrivi după voie.

Fineţea se apreciază aplicînd pe o suprafaţă netedă, neporoasă, un strat subţire de culoare diluată cu verni de pictură, sau pur şi simplu zdrobind o bucăţică de pastă între două unghii; atunci granula se simte la pipăit.

Fineţea este o calitate, în sensul că ea face să crească randamentul culorii şi omogenitatea ei. Adeseori, ea este însoţită de o oarecare viscozitate a pastei care, mai puţin frecată, are o consistenţă mai „cremoasă", mai „scurtă". Regăsim această calitate păstrînd, totodată, avantajele unei paste fine, dacă încorporăm în ea o cantitate mică de apă sau, mai bine, de medium de îngroşare.

PURITATEA ŞI VIVACITATEA CULORILOR

Întindem pe aceeaşi placă de sticlă, cu un cuţit de paletă pe care-l mînuim într-o singură direcţie, două grămăjoare din pastele pe care le comparăm. Se formează astfel două straturi pe care le facem să se atingă fără să se amestece. Această apropiere face ca diferenţierile dintre ele să fie foarte vizibile.

O pastă mată are mai puţină strălucire decît una grasă, indiferent de pigmenţii pe care-i conţin. Pentru ca proba să fie concludentă, vom da, în prealabil, acelaşi grad de strălucire celor două eşantioane, adăugîndu-le cîte o picătură de ulei sau de verni de pictură.

Ne limităm aici la simple observaţii vizuale. Dealtfel, dacă puritatea (absenţa oricărui element care să fie în afara unei zone limitate a cercului cromatic) este o mărime măsurabilă optic, vivacitatea este o impresie psihologică.

Culorile transparente nu sînt frumoase decît folosite în glasiu, sau la grosimile infime ale procedeelor de tipărire policromă. Aşa cum ies din tub sau aplicate în paste groase, ele sînt întunecate şi terne (albastru de Prusia, carmin, garanţă, verde smarald, galben de India, ca să nu le cităm decît pe cele tradiţionale).

Dacă le amestecăm cu cantităţi crescînde de alb sau dintr-o culoare opacă, vivacitatea lor creşte, ajunge la maximum, ca să scadă apoi, tonul foarte degradat devenind „spălăcit" sau „pastel".

Acest maximum de bogăţie (corespunzînd în fiecare caz unor anumite proporţii de amestec) este ceea ce Edelmann numeşte „punctul optim" al unei culori.

Faptul este cunoscut de pictori, pentru că ei ştiu să aleagă grosimea unui glasiu sau înălţimea unui degradeu. Deci nu trebuie să confundăm vivacitatea cu puritatea (lipsa altor culori) sau cu saturaţia (absenţa albului).

PUTEREA DE ACOPERIRE, PUTEREA DE COLORARE

Aceste două proprietăţi caracterizează randamentul unei culori.

Puterea de acoperire este aptitudinea de a masca o suprafaţă. Comparaţia se face aplicînd două eşantioane la fel de groase pe un fond variat colorat. Îl notăm pe cel mai opac [2].

Puterea de colorare reprezintă aptitudinea de a modifica, prin amestec, nuanţa unei culori, sau de a colora un alb.

Se fac două grămăjoare egale cu acelaşi alb; la prima grămăjoară adăugăm un volum oarecare dintr-una din cele două culori de comparat, iar la a doua un volum egal din cealaltă culoare [3]. Culoarea care, după amestecare, dă tonul cel mai închis are cea mai mare capacitate de colorare. Vom profita de această probă ca să notăm natura degradeului mai mult sau mai puţin pur, mai mult sau mai puţin cald sau rece.

Dintotdeauna, din motive de economie, s-au adăugat componente inerte (de pildă, cretă) la pigmenţi scumpi. Asemenea probe ne permit să ne dăm seama de acest lucru.

Este mai greu să verificăm dacă, la o culoare nobilă, aceleaşi motive nu au dus la substituirea parţială nu a unei sarcini incolore, ci a unui alt pigment mai ieftin, adeseori, din păcate, cu o

[2] Din punct de vedere industrial, puterea de acoperire arată cantitatea de culoare necesară ca să acopere total o anumită suprafaţă policromă. Dar ceea ce ne interesează şi determinăm prin această probă este ceea ce, la aceeaşi grosime de tuşă, va ascunde mai bine culorile de dedesubt.

[3] Dacă ar fi vorba să comparăm două alburi, am face două grămăjoare egale pe care le-am amesteca cu două volume identice, dintr-o culoare închisă sau de negru. Cea mai puternică va da degradeul cel mai luminos. În acest caz, trebuie să înlocuim termenul de „putere de colorare" cu cel de „putere de luminare".

stabilitate mai mică. Puterea de colorare este, cu toate acestea, neschimbată, iar vivacitatea, uneori, sporită. Deci, atunci, pe loc, nu ne dăm seama de nimic. Din această cauză, fabricantul cinstit va semnala faptul printr-o denumire fără echivoc, deoarece beneficiarul trebuie să fie avertizat şi să cunoască riscurile.

OPACITATEA; TRANSPARENŢA

Probele descrise mai sus ne relevă faptul că puterea, de colorare şi cea de acoperire nu sînt sinonime.

O culoare poate colora puternic şi să fie transparentă, adică să nu mascheze ceea ce este sub ea. Se poate întîmpla şi invers. Acestea nu sînt defecte, ci particularităţi care determină deosebirile de folosire. De aici decurge multitudinea de tonuri în aparenţă identice în cataloagele de nuanţe de culori ale fabricanţilor.

Dar vom şti că avem transparenţă, atunci cînd pigmentul şi liantul au acelaşi indice de refracţie, sau în caz contrar, de opacitate. Deci nu trebuie să comparăm pigmenţii decît în prezenţa aceluiaşi liant. Trebuie, de asemenea, să ţinem seama de modificările produse de uscare. Dacă aceasta face să crească, în timp, transparenţa culorilor cu ulei, uscarea va opaciza, deîndată ce se produce, culorile slabe. Acestea conţin mult diluant volatil foarte refringent (apă sau esenţă), care prin evaporare face loc aerului să pătrundă în pori *(Dry-heaping)*. Astfel, vedem cum un acoperiş sau pămîntul umed se deschide la culoare pe măsură ce se zvîntă.

În sfîrşit, trebuie să ţinem seama de proporţiile relative ale pigmentului şi liantului, cel puţin ale părţii nevolatile a acestuia, ulei sau răşină. Într-adevăr, am văzut cînd am vorbit despre medium cum acesta, atunci cînd diluăm mai mult pigmentul, face mai transparentă orice culoare, oricît de opacă ar fi. Acest fapt ne permite să obţinem un ton mai profund şi să facem „să cînte

straturile de dedesubt", cum spunea De Mayerne, cînd vorbea despre *„labeurs"*[4].

Încercările se vor efectua, deci, fără să diluăm, sau, dacă sîntem obligați, vom dilua în mod egal.

Limitîndu-ne la pictura în ulei, aplicarea culorilor pe un fond contrastant ne va dovedi rapid că există puține culori riguros opace și puține culori complet transparente. Majoritatea se eșalonează pe poziții intermediare. Sînt cele al căror indice de refracție diferă, dar destul de puțin, de cel al uleiului. Mai mult sau mai puțin translucide, ele sînt utile mai ales în demi-paste, pentru că fac să „cînte în surdină" tonurile subiacente.

Ar fi deci foarte puțin conform cu realitatea să stabilim o clasificare rigidă, opunînd doar două grupe. Din cauza aceasta, unii fabricanți preferă să menționeze în cataloagele de culori inițiale O (opac) și T (transparent) la diferențele extreme.

Cele trei alburi

Chiar și alburile, atît de folosite pentru opacizare, nu se aseamănă nici prin caracterul optic, nici prin comportament. Folosite ele singure, în medie, cît toate celelalte culori ale paletei, exercită o influență esențială asupra conservării operelor de artă și merită atenția noastră.

Clasicul **alb de argint**, foarte opac și plăcut la lucru, păstrează cu atît mai bine tușa, cu cît acceptă mai ușor emulsia cu apă. El ușurează uscarea și, îmbătrînind, își menține o suplețe remarcabilă. Trebuie să ne ferim de toxicitatea lui, de alterările produse de introducerea unor elemente sulfurate, provenind fie de la unii pigmenți, fie din atmosferă.

[(A se vedea nota suplimentară referitoare la acest subiect, la pag. 173).

[4] Este vorba de pregătirea și utilizarea culorilor, vezi pag. 75.

O anchetă pe care am făcut-o cu doamna Madeleine Hours ne-a permis să cunoaștem metodele de fabricare a albului de plumb, folosite în prezent în Europa. Este o mare diferență față de aceea care, de la Plinius încoace, constă în macerarea unor lamele de plumb sub acțiunea vaporilor de oțet, de unde rezultă un alb sub formă de solzi, foarte apreciat (cf. nota suplimentară pentru pagina 100). Cît despre trecerea directă a apei în ulei, „Flushing-process", practicat în mod empiric odinioară, am spus toate lucrurile pozitive pe care le-am gîndit.]

Apărut în secolul trecut, **albul de zinc** este un alb foarte pur, dar puțin opac. El va masca, deci, prost îngălbenirea uleiurilor. Nu este înnegrit nici de amestecurile conținînd sulf, nici de impuritățile aerului. Reacția lui asupra lianților uleioși îl face cu timpul, mai puțin acoperitor și, spre deosebire de albul de argint, îmbătrînind, nu lasă suplețe materiei.

Putem, deci, să fim surprinși de faptul că este încă atît de folosit, în ciuda accidentelor pe care le provoacă. Totuși, avertismentele în privința lui, de mai bine de un secol încoace, n-au lipsit, printre altele cele ale lui Delacroix și Cormon, care rezumă:... „acoperă prost, se usucă prost, provoacă cracluri". La care se adaugă aprecierea lui Jacques Blockx care ar trebui să facă autoritate: „Un defect capital interzice, în pictura în ulei, folosirea albului de zinc... Acest oxid, uscîndu-se, crapă, mai ales în cel de-al doilea strat; devine foarte casant și, deci, se cojește".

Dacă îl folosim în doză mică, transluciditatea și reactivitatea sa cu uleiul oferă mari avantaje, fără să lase să apară neajunsurile.

[Un studiu prezentat la conferința O.C.C.A. în 1951 constată că o pictură pigmentată cu oxid de zinc va cracla mai curînd decît o pictură pigmentată cu oxid de titaniu.]

Modernul **alb de titan** este din ce în ce mai folosit. Neutru, el nu exercită, practic, nici o acțiune asupra lianților sau celorlalte culori. Suportă toate amestecurile, iar la îmbătrînire

nu-şi pierde remarcabila opacitate. În afară de aceasta, nu e toxic. Deşi, prin natura lui, bate foarte uşor spre galben, produsul nu pune probleme la folosire dacă fabricantul a avut grijă să-i asigure o uscare corectă.

Cu toate acestea, cei care apreciază remarcabila ductilitate a albului de argint, uşurinţa cu care se usucă bine în adîncime, îi vor rămîne credincioşi, chiar dacă vor fi interesaţi să folosească alb de zinc pentru velaturi şi pentru ceea ce rămîne la suprafaţă, deci în contact cu aerul [5].

Albul de zinc este potrivit cînd vrem să creăm senzaţia de depărtare sau să temperăm printr-un voal. Adevărata velatură, cu înalbăstrire prin opalescenţă, cere pigmenţi mai transparenţi şi mai fini. Turquet de Mayerne cita albul de bismut sau de cositor ca fiind „bune doar pentru a glasa" ceea ce şi urmărim în acest caz. Acestea sînt produse puţin folosite în pictura actuală, mult axată pe efecte de opacitate; dealtfel, din acest motiv, pigmenţii foarte fini sînt evitaţi, pentru că nu mai opresc lumina.

Cele trei alburi sînt compatibile între ele, şi amestecarea lor permite corectarea unuia cu ajutorul altuia.

Astfel, unii fabricanţi, adăugînd alb de zinc la frecare, ameliorează comportamentul titanului la ulei şi reduc tendinţa albului de argint de a deveni brun în atmosferă sulfuroasă.

Albul de argint se poate amesteca pe paletă cu titanul căruia îi transmite tuşa sa nervoasă. El îi va îmbunătăţi uscarea, fără să sacrifice opacitatea ceea ce ar fi, în acest caz, defectul unui adaos de medium.

Rezistenţa la difuzie

Dacă o culoare este cît de cît solubilă în ulei, riscă să difuzeze şi să le altereze pe cele care i se vor suprapune. Este cazul atîtor roşuri care

[5] Vezi pag. 252

„sîngerează" migrînd în albul cu care au fost acoperite. Cît despre brunuri, nu e numai cazul bitumului. Difuziunea pămîntului de umbră este cumplită [6]. Această rezistenţă se verifică punînd un pic de culoare pe o sugativă sau pe o bucată de ziar. Trebuie ca aureola de ulei care se formează de jur împrejur să nu fie colorată. Culorile care se întind nu trebuie folosite în straturile de dedesubt. În afară de aceasta, riscăm să difuzeze la vernisare. În sfîrşit, să notăm că, în general, ele sînt puţin stabile la lumină (culori „de anilină").

Sicativitatea

Unii pigmenţi cum e albul de argint favorizează uscarea uleiului, alţii nu. Cîţiva, cum este garanţa, sînt net antisicativi. Fabricantul corectează parţial aceste deosebiri, folosind uleiuri cu atît mai sicative cu cît culorile care trebuie frecate sînt mai puţin sicative; se înlocuieşte macul cu inul, atunci cînd îngălbenirea nu are nici o influenţă asupra nuanţei. Acest lucru nu este nici întotdeauna posibil, nici suficient. În plus, o păstrare îndelungată în tub este, uneori, dăunătoare.

Totodată, diferenţele de sicativitate determină unele accidente [7], fapt care determină ezitările,

[6] Acesteia îi vom prefera, după caz, brunul de Mars, sau brunul transparent.

[7] În legătură cu aceste accidente, amintim un pasaj din Blockx *(Compendium)*:

„Neglijînd această prevedere (frotiu de ulei înainte de a relua) vom avea lipsă de aderenţă. În plus, dacă stratul de fond nu este uscat astfel încît să nu se mai îmbibe, riscăm să vedem formîndu-se fisuri, uneori chiar a doua zi, alteori după cîteva zile. Aceste accidente nu rezultă din uscare, ci din faptul că primul strat, prea moale şi penetrabil, absoarbe brusc şi inegal din lichidul celui care-i este suprapus.

Craclurile care se formează după mai multe luni, chiar după cîţiva ani, cînd culorile ating maximum de uscare, au o altă origine: uscare inegală a straturilor suprapuse; o culoare care se usucă rapid suprapusă uneia care se usucă lent şi care va fi lipsită de aer ..."

foarte explicabile, de a suprapune albul și negrul [8] de ivoriu. Pentru a le evita, se recomandă folosirea sicativului de Courtrai alb sau, mai bine, a mediumurilor flamand și venețian. Aceste produse determină o uscare uniformă în grosimea straturilor.

Pentru probă, ne interesează să comparăm durata de uscare a culorilor cu compoziții diferite, aplicate în straturi de aceeași grosime. Se notează după cît timp degetul, trecut ușor peste culoare, nu se mai murdărește, apoi cînd tușa nu se mai desprinde la o apăsare puternică și prelungită; în sfîrșit, cînd rezistă culoarea la apăsarea cu unghia. Timpul după care o pastă, aplicată în grosime normală, face priză nu trebuie să depășească circa zece zile. În caz contrar, riscăm să avem embu-uri, cracluri, sau chiar să treacă uleiul pe spatele pînzei. Singurul remediu pentru ameliorarea unei paste „leneșe" la uscare dacă precedentele au dat greș, este adăugarea unei doze mici de sicativ de Courtrai brun. Deși are o ușoară tentă, vizibilă în tonurile deschise, în urma experiențelor noastre, aceasta s-a dovedit cel mai neînsemnat neajuns.

Orice fabricant serios echilibrează, pentru fiecare culoare, compoziția liantului, astfel încît să obțină paste cu timp de uscare identic, oricare ar fi pigmenții.

Astfel procedau pictorii flamanzi în epoca de aur. Ei reglau în prealabil sicativitatea fiecărei culori. De Mayerne, după cum am spus, descrie această „prelucrare a culorilor". O menționăm

[8] Diverșii pigmenți negri organici de calcinație (negru de ivoriu (de os), negru de viță, negru de piersică etc.) au proprietatea de a absorbi numeroase substanțe (se folosește „negrul animal" pentru purificarea sau decolorarea diverselor lichide). Puterea lor de absorbție se exercită asupra uleiului și, în timpul stocării, asupra sicativului adăugat la fabricație. De aici provine tendința de apariție a embu-urilor și chiar a craclurilor, care se manifestă, uneori, chiar de la folosirea lor la eboșe.

Deci, le vom utiliza fie în doze mici ca să închidă un ton, fie cînd este vorba de paste compacte, ca să efectuăm un glasiu superficial în prezența unui medium cu plumb (flamand sau venețian), fiind de la sine înțeles că fondul va fi fost realizat cu negru de Mars.

ca tipică pe cea a negrului în care manganul este introdus sub formă de pămînt de umbră.

Îngălbenirea la întuneric

Lăsăm probele să se usuce și să stea cîteva săptămîni într-un loc întunecos, dar aerisit. Păstrăm dubluri la lumina zilei, ca să servească drept martori. În afară de pigmenții albi, îi verificăm în mod special pe cei albaștri.

Nu pigmenții se îngălbenesc, ci uleiul care-i include și care, uneori, urcă la suprafață. Îngălbenirea este cu atît mai puțin disimulată de pigment, cu cît acesta este mai puțin acoperitor. De aceea, albul de zinc pare să se îngălbenească mai mult ca titanul.

Această colorare este determinată de natura uleiurilor și a condițiilor de uscare.

Trebuie, deci, să evităm uleiurile crude, în special pe cel de in; pentru diluare le vom prefera un amestec de medium adecvat cu esență. O uscare prea lentă, dar și prezența sicativilor cu cobalt și mangan accentuează îngălbenirea.

Această îngălbenire (e cazul pînzelor care au călătorit închise) poate fi făcută să dispară, expunînd tabloul la soare, așa cum indica Rubens. Totuși, orice readucere la întuneric va face să reapară fenomenul, atîta timp cît uscarea nu va fi perfectă.

Reacții periculoase

Este vorba, mai întîi, de acțiunea sulfului asupra culorilor care conțin fier sau plumb, ceea ce provoacă înnegrirea. Sulful poate să provină din atmosferă; de unde necesitatea vernisării. De asemenea, poate exista în compoziția unuia dintre pigmenți.

Din această cauză vom evita amestecuri ca acele de mai jos:

(*Sulf*)		(*Plumb*)
Galben de cadmiu Roşu de cadmiu Ultramarin Vermillon	CU	Alb de argint Galben de crom

Astăzi, această problemă nu mai este de actualitate. Există destul de multe culori stabile la lumină şi compatibile între ele ca să ne ofere o paletă completă. Dealtfel, le putem adăuga aici fie pe cele cu sulf, fie pe cele cu plumb. Nu avem decît să evităm să folosim deodată ambele sorturi. Pe multe tuburi e înscrisă litera M care indică miscibilitatea absolută a conţinutului lor.

Este mai bine să avem încredere în aceste indicaţii, decît să ne liniştim prea devreme cu experienţe de amestec facil reuşite. Într-un mediu uleios, reacţiile sînt lente. Faptul că uneori trec ani pînă se produc nu le face mai puţin catastrofale.

Reamintim că eticheta „Periculos" semnalează doar toxicitatea relativă a unor substanţe componente.

Stabilitatea la lumină

[Toată lumea cunoaşte steluţele imprimate pe tuburile şi pe cataloagele de culori. Ele ne informează asupra stabilităţii fiecărei culori în raport cu altele, limitate totuşi, la produsele aceleiaşi firme. Comisia internaţională încearcă să determine o standardizare, astfel încît stelele să aibă aceeaşi valoare indiferent de marca firmei producătoare. Nu s-a reuşit încă acest lucru. În plus, prietenii noştri englezi al căror renume este îndreptăţit, ne-au explicat că la ei, o steluţă suplimentară are semnificaţia compatibilităţii în

amestecuri, şi că, în realitate, ar corespunde semnului „M" folosit la noi. Ei au, prin urmare, culori cu patru steluţe, în timp ce, pe continent, nu există decît cu trei. În sfîrşit, o ultimă consecinţă a acestei absenţe a unei reglementări, pe care am mai semnalat-o: să o numim „optimism", ca să nu spunem lipsă de exigenţă, din partea anumitor firme.

Ce este de făcut în aşteptarea unei reglementări internaţionale? Noi propunem ca pictorul să-şi aleagă mai întîi furnizorii. Pentru aceasta am recomandat metode de comparare a culorilor cu nume identice. În plus, după numărul steluţelor atribuite aceleiaşi denumiri de către fiecare fabricant, îşi va putea forma o părere despre rigoarea aprecierilor. Să nu şovăim în faţa denumirilor fanteziste, atunci cînd compoziţia chimică a materialelor (există legi) este indicată. Căpătînd astfel încredere, pictorul îşi va completa paleta lăsîndu-se în grija experienţei furnizorilor aleşi de el. Acest fapt îl va determina adesea, atunci cînd numărul steluţelor indicate pentru aceeaşi marcă îl va ispiti, să renunţe la mulţi pigmenţi, folosiţi încă la începutul secolului, pentru a face apel la alţii noi, mai bogaţi şi mai stabili decît cei vechi. Epoca noastră, de fapt, beneficiază de rezultatele cercetărilor, de neînchipuit cîndva, dar posibile în zilele noastre, datorită progresului tehnic şi, totodată, enormelor cheltuieli angajate în industrie (automobile etc.) în domeniul coloranţilor. Noi nu culegem de aici decît cîteva fărîmituri, care însă se numesc „ftalocianină", chinacridonă" şi care, întocmai ca nobilii catalani, se mîndresc cu multe alte nume.

Pentru a termina acest capitol, să spunem un cuvînt şi despre uleiuri, căci, deşi nu-şi produce culorile frecate, beneficiarul este interesat să ştie cum se vor comporta în viitor, şi din ce uleiuri sînt preparate. Am vorbit despre interesul pe care-l prezintă uscarea curată şi în profunzime (şi nu am condamnat sicativul, cel puţin pentru eboşă). Or, uleiurile pe care le folosim sînt amestecuri naturale conţinînd, în doză variabilă, trei

produse. Primul nu este sicativ și întreține supletea. Al doilea se solidifică în profunzime dar se colorează puternic în cafeniu. Al treilea are proprietăți intermediare. Proporțiile sînt cele care creează diferențele între uleiul de in, cel mai bun cînd nu intervine colorarea, uleiul de nucă, ce-și merită locul al doilea, rămîne palid dar costă foarte scump, apoi uleiul de mac cu uscare mediocră și care, din cauza prețului, este adesea înlocuit cu uleiul de soia. Acesta ne amintește că dacă în alimentație sînt necesare uleiuri foarte rafinate, noi trebuie, dimpotrivă, să păstrăm pentru frecarea culorilor anumiți componenți naturali fără care, culorile din tuburi pierd uleiul. Cînd e vorba despre uleiuri de pictură și mai ales cînd trebuie să le fierbem, cum este cazul mediumurilor, este necesară o rafinare prealabilă asupra căreia vechii autori insistă mult. (Am văzut de asemenea că fierberea reduce îngălbenirea uleiului de in).]

Atingem una dintre caracteristicile esențiale ale culorilor, care cere cu atît mai multă atenție, cu cît are efecte diferite.

Acest examen necesită, desigur, un timp foarte îndelungat. Proba se face prin expunerea la soare a unei culori aplicate în strat egal pe spatele unui geam, comparînd-o apoi cu o culoare aplicată identic, dar păstrată la întuneric [9]. Cel mai simplu procedeu constă în aplicarea culorii respective pe o bucată de pînză de pictură, pe care, după uscare, o tăiem în două. Din trei în trei luni se compară cele două fragmente ca să apreciem evoluția procesului.

Diluînd cu mult alb [10], facem ca procedeul să fie mai sensibil.

---

[9] Sau mai bine la lumină slabă și difuză, pentru evitarea îngălbenirii.

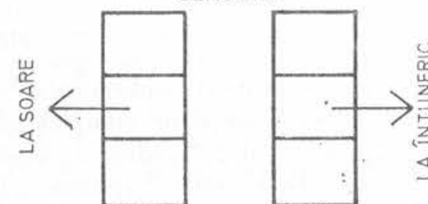
[10] Pentru a compara stabilitatea culorilor cu putere de colorare diferită, ar părea logic să amestecăm volume egale de culoare cu o proporție fixă de alb. Dar din cauza acestei diferențe de capacitate de colorare, un ton va fi mai intens decît altul. Acest fapt nu corespunde practicii, unde pictorul are nevoie de un anumit degradeu, fără

STABILITATEA LA LUMINĂ

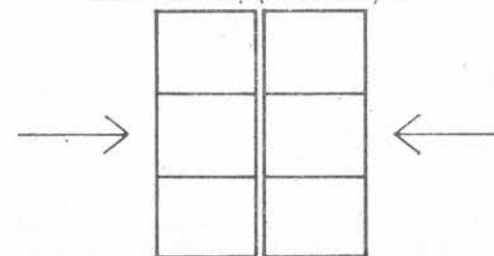
1°) APLICAȚI ȘI LĂSAȚI SĂ SE USUCE

CULOARE PURĂ
CULOARE AMESTECATĂ CU ALB
CULOARE DILUATĂ CU MEDIUM

2°) TĂIAȚI VERTICAL ȘI LĂSAȚI CELE DOUĂ PĂRȚI SEPARATE



3°) APROPIAȚI DIN TIMP ÎN TIMP PENTRU UN MOMENT CELE DOUĂ PĂRȚI ȘI COMPARAȚI-LE



(ÎN PARALEL CU ACEASTĂ OPERAȚIUNE PROCEDAȚI LA FEL CU UN EȘANTION CUNOSCUT)

Simultan, tratăm exact în același mod o culoare cunoscută care va servi de referință.

Rezultatele depind de compoziția chimică. Fotonii disociază numai moleculele slabe. Cele puternice nu se vor clinti, în timp ce primele vor fi distruse una după alta sub acțiunea luminii.

Aşa se explică existenţa culorilor inalterabile şi a celor care apar cu atît mai modificate, cu cît au fost mai diluate[11], cu cît au primit mai multă lumină, şi cu cît constituţia lor a fost mai slabă; toţi aceşti trei factori acţionează simultan. Să notăm că lumina acţionează în funcţie de compoziţia chimică a culorilor, fie prin înnegrire, fie prin decolorare, şi că liantul participă la această acţiune[12].

Nu numai artistul este insultat atunci cînd i se spune că timpul îi va îmbunătăţi opera, ci şi realitatea însăşi şi bunul simţ. Ajunge să privim tablourile vechi. Sub glasiuri decolorate şi brunisate, adeseori nu rămîne decît scheletul din culori pămîntii. Vermillon-urile s-au înnegrit, pigmenţii albaştri s-au înverzit, în timp ce pigmenţii verzi ai lui Boucher şi Hubert Robert, pierzîndu-şi componenta galbenă, ne apar complet albaştri.

Să fie oare ceva voit? Nicidecum; contemporan cu aceşti pictori, Watelet[13] spunea: „Tabloul care iese din mîinile unui bun artist este un instrument perfect acordat... Părăsit, el se dezacordează negreşit". Să fie vorba de neştiinţă? Nici vorbă! Întotdeauna în secolul al XVIII-lea, la sfîrşitul marilor perioade clasice, sau atunci cînd pictorii

ca proporţiile folosite pentru a-l obţine să aibă vreo importanţă. Să lase, deci, deoparte proporţiile şi să compare aspectul culorilor sale în condiţii de egalitate a degradeului (ca să cîştige timp, va alege un degradeu foarte palid).

[11] Unii pigmenţi, oxizii de fier de pildă, sînt inalterabili în orice condiţii. Ceilalţi vor păli cu atît mai mult cu cît, în amestec, proporţia lor va fi mai redusă; de aici, recomandarea de a nu nuanţa niciodată prin adăugarea unei culori fragile. Aceasta este greşala permanentă nu numai a pictorilor, ci şi a unor fabricanţi care urmăresc să obţină vioiciunea culorilor. Am auzit de atîtea ori scuza: „Nu are importanţă, pentru că nu pun multă". Or, acest „nu pun multă" schimbă doar pentru cîtva timp, tonul. Este o adevărată crimă. V. mai departe, pag. 206.

[12] Deci nu trebuie să uităm glasiurile foarte încărcate de liant. Din această cauză am luat obiceiul de a face o a treia probă: culoare pură amestecată cu medium diluat.

[13] Watelet (1718—1786), *Dictionnaire des arts de la peinture.*

nu dispuneau decît de pigmenţi adeseori mediocri, după cum explică W. Hogarth[14], „culorile alterîndu-se în moduri foarte diferite, una înnegrindu-se, alta devenind mai deschisă, a treia căpătînd o tentă foarte diferită, în timp ce a patra îşi păstrează întreaga strălucire, alterarea lor nu mai poate da senzaţia de ansamblu şi armonie unui tablou".

Deci alarma a fost dată demult şi, de atunci încoace, de multe ori Casandra ne-a sfătuit zadarnic să fim prudenţi. Nu lipsa avertismentelor este răspunzătoare de alterarea atîtor opere magnifice de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, epocă în care anilina a devenit un adevărat cal troian.

Printre cei care au predicat în deşert, vom cita pe un director al Manufacturilor naţionale de goblenuri din Beauvais, M. Decaux. După cercetări efectuate cu o logică rară, el şi-a publicat observaţiile în 1883 sub titlul *Acţiunea luminii zilei şi a luminii electrice asupra culorilor folosite în vopsitorie şi în pictura cu apă şi cu ulei*[15]. În această cărţulie, 60 de culori ale unei mari firme din Paris sînt grupate într-un tabel şi identificate prin denumirea lor comercială. Ele sînt clasate după stabilitate, în patru categorii, ca astăzi, şi nu sînt neglijate nici influenţa diluării, nici cea a aerului sulfurat. Sînt semnalate ca fugace lacul carmin şi cadmiul citron.

Nici în epoca noastră artistul nu poate şti cum va îmbătrîni tabloul, dacă nu va fi informat cu claritate asupra stabilităţii produselor pe care le foloseşte. Din acest motiv insistăm ca el să facă cel puţin cîteva experienţe asupra stabilităţii la lumină, atît pentru a compara anumite culori tradiţionale cu cele mai moderne, cît şi pentru a verifica afirmaţiile diverşilor fabricanţi şi a acorda încredere celor mai riguroşi. Într-adevăr, toţi au efectuat deja experienţe ale căror rezultate sînt prezentate cu o obiectivitate perfectă în publi-

[14] Hogarth (1697—1764), *Analyse de la beauté.*

[15] *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale.*

cațiile lor [16]. Dar, cu toată buna lor credință, probele au fost oare cotate la fel pentru toți? Cu alte cuvinte, diverșii experimentatori atribuie, oare, aceeași valoare steluțelor, simboluri ale rezistenței?

Faptul era puțin probabil într-un trecut recent, cînd fiecare lucra izolat. Este posibil însă într-un viitor apropiat, dacă o înțelegere internațională [17] stabilește un sistem de comparare a stabilității la lumină și la celelalte, conținînd măsuri riguros definite și notații universale, în interesul atît al pictorului, cît și al fabricantului conștiincios. Dorim cu ardoare ca eforturile comune ale tuturor să ne permită să oferim artiștilor o scară de referințe științifică și, totodată, clară, aceeași pentru toate firmele și toate țările, care să nu lase loc nici unui compromis.

---

[16] Semnalăm, printre altele, capitolul asupra stabilității culorilor din *Matériaux pour artistes peintres*; împărtășim punctul de vedere al lui F. Kerdijk și sîntem de acord cu metodele propuse.

Cei care caută formulele chimice și diferitele caracteristici ale culorilor vor consulta *Colour Index*, publicat de The Society of Dyers and Colourists (Dean House, Piccadilly — Bradford, Yorkshire — England).

[17] Este ceea ce urmărește deja "Grupul european al fabricanților de culori pentru artă și învățămînt".

ACCIDENTELE ȘI CAUZELE LOR

Deși nu este exhaustivă, această recapitulare, făcută cu ajutorul lui Pierre Paulet, ar putea să pară drept bilanțul catastrofal al picturii în ulei. În realitate, așa cum e mai bine să previi decît să vindeci, a cunoaște riscurile înseamnă a evita accidentele.

Acestea pot avea cauze diferite, deci figurează la puncte diferite ale unei enumerări, făcută ca să arate influența fiecărui factor (materialul sau execuția).

[Vopsite și revopsite, zidurile și tîmplăria prezintă adeseori în construcții cojituri (desprinderi) sub formă de solzi curbați pe care este interesant să-i studiem, ca pe un exemplu foarte puțin exagerat față de ceea ce amenință unele tablouri. În general, s-a observat că separarea s-a făcut la întîlnirea dintre două straturi. Cel care apare dedesubt este fie o vopsea veche, grasă și netedă, fie o zugrăveală uscată printr-o absorbție necorespunzătoare, grăbită. Puțini meseriași și clienți rezistă dorinței de a obține o priză rapidă care să permită și o finisare rapidă. Compoziția culorii este reglată în funcție de aceasta. Uscarea se produce prin suprafața care se retractă și „trage" peste un strat care încă nu s-a schimbat. Această retragere provoacă sfîșieri cu ridicarea marginilor, apoi, diferența de tensiune continuînd, înfășurări

Accident	Cauză
	SUBJECTILUL
	a) *Materialul suportului*
Fragilitate, rupere la tensionare	Țesătură cu fibre scurte sau prea denivelată, bumbac
Cracluri generalizate care ating pînza	Țesătură insuficient de întinsă la dezapretare — Fibre sensibile la variații de umiditate.
Craclură în spirală (melc)	Nod — particulă insolubilă în clei.
Tendință de *embu*-uri	Pînza rău decatată care nu primește cleiul.
Pînză fîlfîind pe șasiu („drapel")	Prost întinsă la încleiere — Montare în condiții de umiditate nefavorabilă a pînzei preparate.
Cracluri în diagonală *	Pînza prea tare trasă la întindere pe șasiu cu chei.

* Exemple remarcabile ne sînt oferite de anumite tablouri ale lui David („Moartea lui Socrate" de la Metropolitan Museum; „Lavoisier" de la Rockefeller Museum din New-York. I-am putea cita, de asemenea, pe Fabre și Guérin.

Dificultăți la aplicarea preparației.	Materiale aglomerate prea poroase.
— Retrageri, pete etc.	Suporturi prea netede — Lemn prost uscat sau rășinos.
	b) *Prepararea pînzei cu clei*
Rupere la îndoire, albul se cojește, cracluri largi ajungînd pînă la pînză.	Clei casant (exemplu: caseină) — Strat gros de clei sau corpuri solide inerte sub formă de praf (cretă, caolin etc.)
Uleiul străbate pînza, ceea ce o face ca, puțin cîte puțin, să devină casantă.	Încleiere insuficientă (țesătura e arsă de ulei)
Alungirea pînzei la întindere, proces pe care încleierea nu-l oprește.	Clei prea subțire și elastic. În plus, dacă este un clei din piele tăbăcită, tendința de mucegăire la umiditate.
	c) *Imprimatura (strat de preparație)*
Uscăciune a execuției (pictură cu puțin liant). *Embu*-uri rapide, pierderea totală a liantului, pulverulență a culorilor, în caz extrem.	Imprimatura prea puțin grasă, prea absorbantă.
Vălurirea materiei picturale; „face cute" și nu este deloc absorbită în stratul de preparație, nu face priză cu el.	Imprimatura prea grasă

Accident	Cauză
Ruperi de strat pictural vălurit, desprinderi de tracțiune. Solziri care descoperă cleiul.	Imprimatura prea groasă sau lipsită de suplețe, prea veche, preparație făcută cu un ulei prea sicativ sau cu alb de zinc în loc de ceruză.
Apariția lentă a *embu*-urilor, urmată, adesea, de cracluri.	Imprimatura prea proaspătă sau făcută cu un ulei puțin sicativ, care rămîne sensibilă la solvenți.
Refuzuri. Alunecarea materiei picturale cu crăpături care descoperă stratul de preparație.	Imprimatura prea netedă, insuficient degresată înainte de pictare.
	PRODUSELE FOLOSITE
Embu-uri, apoi cracluri locale.	Culori puțin sicative, necorectate cu agenți de sicativare (garanță, negru de ivoriu etc.).
Glasiuri care rămîn cleioase	Abuz de rășini moi, esență de terebetină răsuflată (veche, reziduu după volatizare). *
Embu-uri urmate de cracluri, indiferent de culorile folosite.	Diluanți care se evaporă prea lent, mordanți (ex. lavandă) sau uleiuri prea puțin sicative (ex. mac, soia). **

Îngălbeniri	Abuz de sicativ și de uleiuri, chiar și înălbite, de tipul celui de in.
Ondulări, văluriri, încrețiri, cruste la suprafața stratului pictural și „*peau d'orange*".	Abuz de sicative de „suprafață" (ex. cu cobalt). ***
Deteriorare la reluare	Operația precedentă făcută cu un medium prea rășinos.
	EXECUȚIA
Embu-uri și cracluri de retragere	Tot ce favorizează umflarea unui fond prin absorbția liantului noului strat (exemple: pînza prea umedă, ședințele de lucru la intervale prea mici, eboșă executată cu esență fără sicativ).
Cracluri de sfîșiere (cu margini franjurate).	S-a uitat regula „gras pe slab".
Scădere a tonurilor. Uneori pulverulență.	Execuție continuată, preluată prea slab.

[* ** *** Expunerea lui G. E. Mâle ar trebui reprodusă aici în întregime (pag. 56 și următoarele). Să notăm doar că bitumul în strat gros este periculos. (El nu este pigment, deoarece e solubil în ulei și are mai curînd caracterul unei rășini moi pe care cea mai mică schimbare de temperatură o face casantă sau lichidă. De asemenea, accidentele provocate de folosirea lui se pot confunda cu cele produse de un liant prea gras, care se usucă la suprafață fără a se întări. Se poate folosi fără risc în glasiuri cu acest defect, pe care l-am remarcat și noi, de „a pierde, îmbătrînind, frumoasa sa tonalitate roșcată." (La fel se întîmplă cu bistrul-negru de funingine).]

Accident	Cauză
Detașări (desprinderi), lipsă de aderență, cojituri de strat pictural care lasă descoperită preparația aplicată pe pînză.	Paste groase aplicate pe un fond fie prea neted (neabsorbant), fie poros (absorbant) fără intermediarul unui frotiu gras.
Văluriri, încrețire la suprafață a stratului de culoare, cu cracluri și cojituri cu margini ridicate (farfurie) sau de tip „țigle romane".	Execuție prea grasă, care se usucă repede la suprafață și lent în profunzime.
Aspect de „plombare", ridicare la suprafață a uleiului, tendință de îngălbenire.	Execuție „obosită", prea insistente reluări apăsate (această ridicare ne amintește călcarea repetată a nisipului umed).

VERNISAREA

Atacarea sau antrenarea la suprafață a mediumurilor sau a culorilor picturii, „sîngerări"	Vernisare prea pripită sau verni conținînd solvenți agresivi.
Deformarea materiei	Vernisare prea pripită care oprește uscarea în profunzime și totală, ceea ce provoacă tensionări la suprafață.

Umflare a verniurilor, opacifiere progresivă. Înalbăstrire (înălbire, văl gri).	Prezența umezelii (fie de pe urma unei spălări, fie provenind din atmosfera camerei) Verni compus din mod corespunzător.

CONDIȚIILE DE CONSERVARE

Înmuiere; la contactul cu alte obiecte, materia picturală se desprinde.	Lipsa ventilației aerului (cazul tablourilor stivuite în grămezi). Uscarea fiind blocată, uleiul din profunzime are timp să urce prin capilaritate, la suprafață.
Înnegrire (brunisare)	Încăpere insuficient luminată.
Distrugerea culorilor fugace.	Încăpere prea luminată.
Crăparea, fisurarea, descleierea panourilor, cojituri de preparație și strat pictural.	Încăpere prea uscată, retragerea (prin uscare) a lemnului determină ridicarea culorii.
Descleiere, ciuperci, mucegai.	Interior prea umed.
Cracluri și desprinderea culorii solzite.	Variații higroscopice care modifică în permanență suprafața pînzelor.

ale stratului de culoare. Aerul pătrunzînd atunci la ambele fațete, solzii uscați devin casanți.

Accidentul este cu atît mai grav cu cît grosimea stratului este mai mare.]

„Fișa tehnică", asigurare prețioasă pentru tablou

Chiar executat cu cea mai mare măiestrie, și indiferent de precauțiile pe care le luăm în vederea conservării, un tablou va avea nevoie într-o bună zi de restaurare, fie și numai de curățire, regenerare a verniului sau de vreo reparație impusă de vreun accident.

Materialele pictorului sînt, după cum știm, numeroase și variate. Nu mai vorbim despre cele care uneori sînt împrumutate din industrie.

Or, restauratorul ar opera cu mai multă siguranță și eficiență dacă ar ști cu care dintre ele are de-a face.

Din această cauză, grupul de lucru „Peinture du XX-e siècle" al Consiliului Internațional al Muzeelor (ICOM) dorește generalizarea unei inițiative venite din unele țări (în special Canada): O operă de artă vîndută va fi însoțită de fișa ei tehnică. Artistul, conducîndu-se după un mic chestionar, va preciza punctele cele mai importante ale realizării: tipul subjectilului, natura lianților, verniuri terminale.

Nu va trebui să se răspundă într-un limbaj savant. Întrucît pictorii își procură, în general, produsele gata preparate de la un fabricant, va fi suficient să indice marca și referința acestuia.

Într-adevăr, aceste informații vor putea fi, eventual, traduse în termeni științifici datorită colaborării Grupului European al fabricanților de

culori pentru artă și învățămînt, care va furniza ICOM documentația dorită [18].

Ne permitem să-i sfătuim pe artiști să adopte o asemenea măsură. Ea nu are nimic imperativ, dar poate și trebuie să rămînă discretă. Împreună cu certificatele de origine și fotografiile, ea va da încredere cumpărătorului pentru că, în afară de avantajele privind conservarea, permite verificarea autenticității unei opere de artă și, totodată, o protecție eficace împotriva unor eventuali falsificatori.

---

[18] În octombrie 1971, reprezentanții acestui grup european s-au întrunit, datorită inițiativei președintelui lor Albert Lehmann-Lefranc, ca să primească o delegație a ICOM, condusă de dr. Cadorin. Un acord unanim ne permite să sperăm realizarea acestui proiect într-un viitor foarte apropiat.

LUMINA ȘI CULORILE

Același cuvînt, „culoare", desemnează materialul, pasta cu care se execută pictura și, totodată, particularitatea fizică la care este sensibil ochiul nostru sau orice aparat capabil să capteze imaginea. Aceasta nu se manifestă decît în măsura în care există o sursă de lumină. Fără lumină, nu se poate vorbi despre culori. A face un tablou înseamnă nu atît a asigura fixarea durabilă, pe un suport, a unor paste sicative, cît a obține efectele optice dorite. Iar acestea depind de lumină.

Cîți dintre noi nu s-au minunat în momentul în care scena unei mari săli de spectacole se transformă sub combinațiile diferitelor proiectoare?

Fără să aibă efecte atît de spectaculoase, variațiile de lumină determină modul în care percepem vizual un subiect și un tablou. Din această cauză, tehnica cere să ne interesăm nu numai de proprietățile plastice sau chimice ale materialelor, ci și de relațiile lor intime și reciproce cu lumina.

Fenomenul „lumină"

Nu este aici locul să explicăm acest fenomen prin considerații teoretice în care intervin atomi

și electroni. Așa cum a făcut Georges Massié [1], vom porni de la observarea vieții cotidiene ca să înțelegem natura luminii și să reflectăm asupra diversității ei. De aici vom deduce influența variațiilor ei de compoziție și intensitate asupra percepției noastre și vom studia modul în care se fac amestecurile aditive și substractive, bazele vitraliului, ale imprimării în culori și, totodată, unele elemente esențiale ale picturii.

Subiectul este extrem de vast. El face apel la chimie, la fiziologie, ca și la fizică. Mai multe probleme sînt încă departe de a fi rezolvate. Dar, mărturisindu-ne neștiința, putem să ne folosim de ceea ce știm, ca să ne ordonăm ideile, să cunoaștem fenomenele pentru ca să le exploatăm la maximum. Pe parcurs, ne vom debarasa de prejudecăți, unele înrădăcinate de mult timp, și vom evita astfel stîngăciile și impasurile în căutarea căilor noi.

Fără să părăsim domeniul tehnicii, vom vedea, de pildă, care sînt limitele stabilite de fizică privind apropierea între pictură și muzică, ce l-a încîntat pe Kandinsky, ca și pe mulți alți artiști moderni, și care urcă în timp pînă la Aristotel. Apropiere care a creat o terminologie comună și pe care unele similitudini o justifică. Tocmai acestea ne vor ajuta să o înțelegem pe una prin cealaltă. Senzațiile colorate sau sonore pe care le receptăm se datoresc întotdeauna energiei. Un clopot, un pian ar fi mute fără mîna care le acționează, un flaut sau o orgă fără curentul de aer. Tot astfel, un tablou trebuie să fie „izbit" de lumină pentru ca să fie perceptibile culorile. Or, lumina este energie. Ea poate uneori să pară neglijabilă, totuși pentru acuitatea simțurilor noastre este suficientă ca să ne facă să percepem, de pildă, scînteierea unei stele sau strălucirea unei lumînări în depărtare. Nu ne gîndim la forța pe care o poate atinge. Dar, prin lumina pe care o iradiază, soarele face să

[1] Georges Massié, *Lumière et couleurs* (*Connaissances des hommes*, aprilie 1964).

crească pomii şi ne menţine viaţa. Uleiul, pînza şi multe ingrediente ale tablourilor noastre, ca şi cărbunele din sobă îi datorează originea. Mai mult încă, se uită faptul că datorită acestei puteri, lumina devine distructivă. Putere care, concentrată cu ajutorul unei lupe sau al oglinzilor, aprinde. Aşa cum, odinioară, ea a putut să distrugă o flotă la Siracuza, astăzi, cu modernele noastre lasere, riscă să devină o „rază a morţii". Putere care, printr-o acţiune mai lentă, dar nu mai puţin inexorabilă va distruge şi tablourile, dacă nu ştim să o contracarăm [2].

Bombardare şi vibraţie

Lumina şi sunetul prezintă încă un caracter comun: acela că sînt fenomene vibratoare. Ni se dă exemplul cercurilor provocate de şocul unei pietre aruncate în apă. Am învăţat că sunetul este o vibraţie a aerului, adică o serie de compresiuni şi de destinderi care se succed cu regularitate la intervale cu atît mai mici cu cît tonul este mai acut. Fiecare serie de compresiuni şi de destinderi acţionează asupra celor învecinate şi astfel se propagă, constituind atunci o „undă". Ca să revenim asupra exemplului cu piatra şi cu apa, numărul de cercuri care, în decurs de o secundă, ridică un dop constituie „frecvenţa". Distanţa între două culmi succesive este „lungimea de undă". Diferenţa de nivel între o vale şi o culme este „intensitatea". Întîlnim aceste notaţii în radio.

Nu aerul vibrează în cazul luminii, caz, dealtfel, mai complicat decît cel al sunetului. Nu ne putem da seama de ansamblul fenomenelor luminoase, decît făcînd apel la două ipoteze: cea a vibraţiei şi cea a emisiei. Să spunem că o sursă luminoasă emite, în mod vibratoriu şi la viteza uriaşă pe care o cunoaştem particule numite

[2] Să ne gîndim şi la cuptoarele solare. Dealtfel, în aceste exemple diferite radiaţiile vizibile sînt întărite, în acţiunea lor, de cele învecinate (infraroşii şi ultraviolete.)

fotoni, purtători de energie şi mult mai mici decît atomul. Noţiunea modernă de „cuantă" combină aceste două teorii.

Un corp luminat este supus bombardamentului acestor infime dar nenumărate particule. Dar un glonte de puşcă ce loveşte un zid devine fierbinte. Energia sa cinetică se transformă în căldură. Acelaşi lucru se întîmplă dacă oprim fotonii. Din cauza aceasta ne e cald la soarele de munte, în timp ce aerul înconjurător şi zăpada rămîn reci, aerul fiind „transparent" nu interceptează fotonii, iar zăpada fiind „albă", îi respinge ca pe nişte mingi de tenis. Un corp negru, dimpotrivă, va absorbi toţi fotonii transformîndu-i în căldură. În realitate, nu există corpuri nici absolut negre, nici absolut albe, ci în toate stările intermediare. În fiecare caz se operează o selecţie. Unii fotoni sînt absorbiţi, alţii respinşi. Aceştia din urmă sînt cei care aduc ochiului nostru acea energie specific creatoare a unei senzaţii colorate caracteristice.

Lumina absorbită poate să se transforme nu numai în căldură. Ea se va conforma, de asemenea, principiului conservării energiei, devenind electricitate (baterii solare), chiar mişcare (rotirea în vid într-o fiolă a moriştii cu aripioare negre şi albe). Ea se mai poate transforma şi în altă lumină, cu o lungime de undă diferită. Transformînd astfel ultravioletele, faţă de care ochiul este insensibil, în radiaţii vizibile, obţinem efectele luminii negre în vitrine sau la teatru, iar în publicitate, strălucirea culorilor fluorescente.

Lumina se transformă adesea în energie chimică, creatoare, în special în cazul plantelor, distructivă cînd energia pe care o poartă un foton este mai puternică decît cea care leagă doi atomi. Acest lucru este foarte important pentru noi, din următoarele motive:

1. Energia fotonilor scade în funcţie de poziţia lor în spectru, ultravioletul fiind cel mai activ, roşul cel mai slab. (Acest fapt ne explică de ce putem mînui nestingheriţi, în lumina roşie numeroase tipuri de peliculă şi de hîrtii fotografice).

2. Forţa care sudează între ei doi atomi, numită energie de legătură, variază în funcţie de natura lor.

Din această cauză, vom avea pigmenţi — de pildă un roşu de fier sau un oxid de crom — inalterabili sub sursele cele mai violente, deoarece energia lor de legătură o depăşeşte pe cea a celor mai violenţi fotoni; alţii vor rămîne stabili, dar numai în lumină difuză, în care ultravioletul lipseşte. În fine, există alţii care, puţin cîte puţin, se alterează oriunde, sub acţiunea fotonilor, lăsînd un reziduu uneori negru (ca în cazul vermillonului), dar de cele mai multe ori incolor. Dar, această distrugere este cu atît mai rapidă cu cît pigmentul este mai răzleţit mai diluat, deci mai descoperit şi expus întîlnirilor. De aici insistenţa cu care recomandăm să nu nuanţăm niciodată cu o culoare puţin solidă [3].

De asemenea, prin intermediul unui proces chimic, lumina ne excită nervul optic [4].

Lumina este şi vibraţie. Există o oarecare analogie între paleta pictorului şi un post receptor de radio. Ambele sînt scăldate de o mulţime de radiaţii diverse. Rotirea butonului de acord sau prelevarea unei anumite paste de culoare echivalează cu captarea unei anumite radiaţii şi cu eliminarea altora. Un fapt la care ne gîndim mai puţin este acela că există o identitate de natură între undele de lumină şi undele radio. Deşi ne sînt necesare mijloace diferite pentru a le percepe, şi unele şi altele fac parte din aceeaşi familie — cea a undelor electromagnetice.

Acestea se deosebesc între ele doar prin lungime. Există unde mai lungi de un kilometru şi unde mai scurte de o miliardime de milimetru, cele intermediare ocupînd spaţiul dintre ele. Această variaţie continuă poate fi comparată cu seria de note a unui pian uriaş. Celor mai grave le corespund undele utilizate în radiofonie şi televiziune. Toată lumea ştie că staţiile emiţătoare

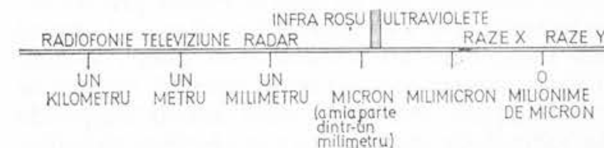
[3] Vezi pag. 190 nota 11.
[4] Vezi pag. 270

diferă tocmai prin lungimile lor de undă. Acestea pot varia de la mai mulţi kilometri la un centimetru. Mai jos, într-o zonă mai medie, se situează razele infraroşii şi, mai departe spre acut, o mică octavă de unde inferioare unei miimi de milimetru, constituie zona sensibilă pentru ochiul nostru, pe care o denumim „lumină vizibilă".

Apoi, prin ultraviolete pe care noi nu le percepem însă albinele da, trecerea se face spre radiaţii din ce în ce mai scurte, imperceptibile pentru simţurile noastre, dar foarte active. Menţionăm, pentru că au rol uriaş în alte domenii, razele X, gama şi cele cosmice.

Emisiunea luminii este adeseori însoţită de căldură. Se ştie că ea începe cu roşul închis şi tinde spre albastru, pe măsură ce temperatura creşte [5]. De unde rezultă că avem de-a face nu numai cu o singură radiaţie, ci cu un amestec extrem de variat, mai mult sau mai puţin complet şi echilibrat al diferitelor radiaţii şi a cărui compoziţie se modifică în funcţie de natura sursei.

Într-un astfel de ansamblu, diferite procese naturale sau artificiale operează unele selecţii şi ne dau senzaţia culorii. Ele comportă, în special, fenomenele datorate refracţiei.



SITUAŢIA UNDELOR ELECTROMAGNETICE ÎN RAPORT CU DIFERITE UNITĂŢI DE LUNGIME: Dintre aceste unde de o mare varietate de lungime, ochiul nostru nu le percepe decît pe cele aparţinînd micii zone haşurate (aprox. 0,8 pînă la 0,4 microni). Amintim că acest spectru vizibil porneşte de la roşu (vecin cu infraroşul) şi se opreşte la violet (vecin cu ultravioletul, 0,4 pînă la 0,2). Vezi detalii la pag. 220.

[5] De aici provine întinderea spectrului solar. Acestuia, ca şi eclerajului nostru prin incadescenţe (diferite combustii, lămpi cu filament) li se opune lumina rece, ale cărei radiaţii, emise prin fluorescenţă sau descărcare în gaze sînt întotdeauna limitate ca spectru.

Refracţia şi culorile

Cînd o rază luminoasă traversează succesiv două medii transparente de naturi diferite, trecînd oblic de la unul la celălalt, este deviată de la direcţia ei iniţială. Faptul este ilustrat prin exemplul cu bagheta care, introdusă parţial în apă, apare frîntă. Această deviaţie se numeşte „refracţie". Ea este cu atît mai mare cu cît corpurile traversate se deosebesc mai mult unul de altul, prin valorile denumite „indici de refracţie", care le caracterizează pe fiecare. În afară de aceasta, mărimea deviaţiei variază în funcţie de lungimea de undă. Acest fapt este capital pentru că permite unor radiaţii care, iniţial, se confundau, să se separe, posibilitate ale cărei rezultate spectaculoase le pun în evidenţă prisma şi curcubeul. Se ştie că această descompunere a luminii provenite dintr-o sursă atît de complexă cum este soarele, constituie „spectrul". Acesta îşi etalează atunci în mod continuu, şi fără preponderenţa uneia asupra celorlalte toată seria de culori, fiecare din ele înfăţişîndu-se pură şi plasîndu-se potrivit propriei sale lungimi de undă. Observăm aşadar că nu există culori principale. Practica ne face să considerăm cîteva ca atare, ca să desemnăm un ansamblu de tonuri vecine, sau ca să constituim o gamă. Această alegere ar putea să pară arbitrară, dacă nu ar răspunde unor raţiuni de armonie pe care le vom examina mai tîrziu [6], iar aceste raţiuni constituie o parte integrantă a gîndirii occidentale.

Refracţia ne poate face să înţelegem rolul produselor pe care le folosim ca să pictăm.

Ansamblul radiaţiilor pe care le numim *lumină albă* pătrunde întotdeauna mai mult sau mai puţin adînc în interiorul corpurilor. Chiar o foaie de aur este uşor transparentă. Dacă omogenitatea intimă a materiei şi constituţia ei atomică o

[6] Vezi pag. 338 şi urm.

permit, se va produce o traversare completă. Este transparenţa incoloră a apei sau a cristalului de stîncă. Dacă natura şi dimensiunile moleculelor fac ca acestea să fie permeabile la anumite radiaţii şi nu la altele, care sînt absorbite, adică transformate în alte forme de energie, efectul este cel al unui filtru. Corpul este traversat în mod selectiv. El nu-şi creează „culoarea", ci lasă să treacă radiaţiile corespunzătoare, interceptînd restul. Este transparenţa colorată a unei soluţii colorate, a ceaiului, a sucului de fructe sau a unui smarald şi a unui vitraliu. Să notăm că unele sticle care opresc ultravioletele trebuie considerate colorate deşi ochilor noştri le par incolore.

Să sfărîmăm un corp solid transparent. Punem praful într-un lichid cu aceeaşi refringenţă, adică avînd acelaşi indice de refracţie. Nu se va produce nici o deviere. Lumina va ieşi din amestec sau pastă ca şi cum ar fi traversat un corp solid de aceeaşi grosime. Ea va apărea completă, adică albă sau colorată, după cum acesta este incolor sau colorat. Este principiul culorilor noastre transparente, ca şi al unor lacuri ai căror pigmenţi au acelaşi indice ca şi uleiul care îi include.

Dacă, dimpotrivă, două corpuri transparente, dar cu indici de refracţie diferiţi, sînt amestecate în mod intim, vor da opacitate. Este cazul aerului şi apei atunci cînd formează ceaţa şi norii. Viaţa de fiecare zi ne prezintă şi altfel de exemple, în special emulsii (lapte, maioneză, albuş bătut). Dacă sfărîmăm sare cristalină sau sticlă observăm apariţia opacităţii şi a unei albiri, fapt datorat creării a nenumărate interstiţii în care pătrunde aerul. Dacă înlocuim aerul cu un mediu cu o refringenţă mai apropiată de cea a prafului obţinut, opacitatea scade.

Zăpada care este formată din cristale transparente este albă, dar numai la aer şi cînd nu este călcată. Introdusă în apă, devine invizibilă. Praful de cretă uscat se deosebeşte de cel umezit cu apă sau cu ulei. Ceea ce se întîmplă dacă, din

 păcate, un pastel a fost vernisat, (aici însă feno-

menul este iremediabil), se compară cu ceea ce se petrece cînd scriem cu cretă umedă, pe tablă.

Respectarea acestui fenomen privind aerul închis se impune multor tehnici mate. Faptul nu trebuie uitat nici cînd e vorba de frescă, nici la „Flashe“ şi încă mai puţin cînd lucrăm în tempera cu clei. Importanţa mediului de înglobare a pigmenţilor nu este deloc neglijabilă în pictura cu ulei. Trebuie ca la alegerea mediumului, şi a uleiului conţinut, să ne gîndim că oxidarea şi reticularea liantului la uscare schimbă refringenţa şi provoacă o intensificare a tonurilor, pe care, uneori, o atribuim unei cu totul alte cauze.

Opacitate şi pigment

[Nu trebuie să credem că un pigment, cu cît este mai fin cu atît este mai opac. Pentru fiecare pigment, există dimensiuni optime. Desigur, trebuie să eliminăm particulele mari. Dar anumite operaţiuni din cursul procesului de fabricaţie urmăresc tocmai creşterea prin maturizare a dimensiunilor particulelor considerate ca fiind prea mici. Aceasta, pentru că atunci cînd diametrul unei particule de pigment coboară sub jumătatea unei lungimi de undă, radiaţiile luminoase, trec peste particulă şi nu mai sînt oprite. Nu mai are loc filtrarea culorii.]

Dacă ne reluăm schiţele, dar păstrînd de data aceasta acelaşi mediu liant, de pildă uleiul, şi introducem în el pigmenţi cu refringenţe diferite, opacitatea o să varieze.
Nulă dacă folosim cretă, ea va fi puternică dacă folosim ceruză.
Numim pigmenţi culorile în pudră cu indice de refracţie foarte îndepărtat de cel al lianţilor noştri folosiţi în pictură. Pigmenţii albi, printre altele, sînt în realitate cristale microscopice, transparente şi incolore, dar foarte refringente. Oxidul de titan, de exemplu, care, în lianţii noştri, for-

mează albul cel mai opac, constă din mici parcele de rutil care, la dimensiuni mari, este o piatră preţioasă [7].

Opacitatea este rezultatul unei serii de devieri ale razelor luminoase care se petrec între fiecare particulă de pigment şi mediul care o înconjoară. Dacă refracţia este foarte slabă, vor fi necesare multe asemenea treceri de la granulă la mediu şi de la mediu la granulă pentru ca deviaţia să fie importantă. Aceste raze vor pătrunde adînc. Dacă fiecare deviere este bruscă, vor fi de ajuns foarte puţine întîlniri pentru ca razele să fie complet întoarse, trimise spre exterior, adică reflectate. Exemplul extrem ne este dat de „reflexia totală“, cazul bilelor de sticlă pe ecranele cinematografelor (ecrane de proiecţie perlate).

Deja oxidul de titan ne-a apărut uşor colorat. Cu alţi pigmenţi, oxizi de fier sau de crom, de pildă, sau sulfură de cadmiu sau de mercur, ca să dăm exemplele cele mai cunoscute, fenomenul de „colorare“ va fi mult mai accecntuat şi va forma, în ansamblul său, toate tonurile paletei. El se va produce dacă micile granule îmbrăcate sînt refringente doar pentru anumite radiaţii ale spectrului, ceea ce înseamnă că le absorb pe celelalte. Vom reîntîlni rolul lor de filtru, cu diferenţa că ceea ce rămîne din lumina receptată va ieşi nu printr-o traversare directă şi totală a stratului, ci după o reflexie mai mult sau mai puţin superficială.

Astfel, dacă ar trebui să completăm definiţia din dicţionar am putea să scriem:

Pigment = materie care dispersată într-un mediu în care este insolubilă, opreşte selectiv lumina, fie prin absorbţie, fie prin reflexie.

---

[7] Rutilul este transparent-auriu. Dealtfel, din cauza aceasta, tendinţa spre îngălbenire pe care o manifestă, uneori, albul de titan este fără remediu şi corespunde unei caracteristici apreciate a gamei.

[Caracter amintit de etimologia cuvîntului "rutile" (oxid natural de titaniu, n. trad.); a se face comparaţie cu roşul aprins *(rutilant)*.]

Clasificarea se poate face în modul următor:
Reflexie totală = pigment alb.
Reflexie şi absorbţie selective = pigment colorat opac.
Reflexie nulă şi absorbţie selectivă = pigment colorat transparent.
Reflexie nulă şi absorbţie totală = pigment negru.

Transparent sau opac, pigmentul rămîne în stare solidă în liant (pulbere dispersată prin frecare). Prin aceasta se deosebeşte de un „colorant", care trebuie să fie dizolvat într-un lichid ca să absoarbă selectiv lumina (vopsele, decocţii diferite, cafea, baiţ de nucă, soluţie de sulfat de cupru etc.)

Pentru ca selecţia să fie completă, un corp transparent colorat trebuie să aibă o grosime destul de mare. Acest lucru se observă la sticla colorată sau la cerneala colorată. Un ton va fi cu atît mai pur cu cît razele vor traversa o porţiune mai mare dintr-un strat filtrant. Aceasta nu se poate întîmpla dacă stratul este puţin transparent. O refracţie puternică, adică opacitatea pronunţată, respinge prea repede lumina pentru ca selecţia să-şi facă pe deplin efectul. În acest caz, se întoarce lumina albă, brută, amestecată cu ceea ce a fost izolat. Totul se petrece exact ca şi cum, am pune alb într-un lac. Se înţelege că puritatea şi luminozitatea nu sînt conciliabile: a lumina un ton (ceea ce, adeseori, se face cu un pic de alb) înseamnă a-l opaciza ca să introducem în el mai multă lumină albă. A închide un ton, sau a adînci un ton, profunzimea unui ton sînt vocabule în care ideea de puritate se leagă de cea a unei selecţii a luminii, datorate transparenţei şi este din ce în ce mai restrictivă din cauza grosimii traversate [8].

Dealtfel, din cauza aceasta, un negru opac nu ne pare niciodată „profund". Întrucît nu există

[8] Înseamnă, deci, să eliminăm orice urmă de lumină albă, întrucît aceasta este un amestec al tuturor radiaţiilor. De aici şi sfatul dat de Rubens.

negru absolut, care să absoarbă de la început toată lumina albă, aceasta este prea repede respinsă prin refracţie ca să fie complet eliminată. Acest reflex „alb atenuat" constituie un gri, arareori neutru, pentru că absorbţia diferitelor radiaţii este inegală. Dar vom obţine un negru foarte frumos suprapunînd acestui negru opac un negru mai transparent, care va absorbi acest reflex în măsura în care îl vom alege dintr-o dominantă complementară. Este ceea ce spunea de Mayerne (negru de ivoriu peste negru de fum). Negrul suprapus poate fi corectat cu albastru de Prusia sau cu pămînt de umbră. În prezent, peste un negru de Mars care are meritul de a fi acoperitor şi se usucă bine, vom reveni, după caz, folosind brun transparent, negru rece sau violet de Bayeux.

Întrucît diminuează opacitatea, adăugarea unui verni sau a unui medium la un negru sau la o culoare oarecare a paletei fac să sporească profunzimea.

Dimpotrivă, cu cît opacitatea va fi mai mare, fie pentru că există o mare diferenţă de refracţie între pigment şi liant, fie că liantul există în doză minimă, cu atît culoarea o să apară mai deschisă dar şi mai puţin pură [9], mai puţin diferenţiată de culorile învecinate. Este cazul pastelului, al tablourilor pictate în ulei (dar cu multă esenţă pe un fond absorbant), dar şi cel al embu-urilor.

Din această cauză, nu trebuie să punem decît foarte puţin medium în lumini. Se ştie că un alb prea uleios este murdar. De asemenea, cînd vernisăm un tablou mat, el pierde din luminozitate, se „plombează", tonurile se intensifică, iar contrastele se accentuează. Verniul este, cu toate acestea, perfect incolor. Dacă închide culorile, aceasta se datoreşte faptului că pătrunde în stratul pictural, iniţial uşor aerat, şi-i măreşte transparenţa, aşa cum ar face-o o pată de ulei pe hîrtie. De aici provine interesul pe care-l prezintă anumite emulsii moderne care creează

[9] Mai exact, mai puţin saturată, adică va reflecta în mai mare măsură radiaţiile albe.

pe stratul de culoare o peliculă protectoare şi strălucitoare, dar care rămîne la suprafaţă.

În fine, un amestec de paste de culori complementare va fi de un gri cu atît mai luminos cu cît părţile lui componente vor fi mai opace.

Progresele înregistrate în acest domeniu sporesc fără încetare numărul şi calitatea produselor care permit artistului, prin procesul descris mai sus, să selecţioneze vibraţiile luminoase pentru a le face perceptibile ochiului nostru. Folosit de multe secole, acest proces rămîne singurul de care dispunem astăzi în pictură. Aici totul se petrece ca şi cum în domeniul radioului nu s-ar fi descoperit decît aparatele cu galenă, nu şi cele cu tranzistori. Fără îndoială, este o himeră să visăm să fixăm curcubeul, dar este înţelept să ne cunoaştem limitele. Însă spectacolul naturii ne face să fim modeşti, pentru că nu numai că sîntem încîntaţi de bogăţia culorilor ei, ci mai mult încă, de varietatea, de subtilitatea mijloacelor folosite pentru a le crea.

Opace sau transparente, materialele de care dispunem, pigmenţi, cerneluri colorate, vitralii etc. acţionează asupra luminii albe, fără să o reducă vreodată, la o radiaţie unică. Alte unde, de lungimi diferite, filtrează în acelaşi timp şi, trecînd amestecate cu tonul principal, îl murdăresc. Proporţia lor variază. Astfel, ocrul galben este mai „rupt" decît un galben de cadmiu. Totuşi, chiar şi acesta din urmă este departe de puritatea unei culori spectrale. În realitate, nu avem culori pure. Cu excepţia unor cercetări cum sînt cele ale lui Mondrian sau a procedeelor de tricromie, faptul nu reprezintă un neajuns pentru artist care, adeseori, trebuie să se ferească de tonurile prea pure. Dar, ca să evite unele eşecuri, acesta trebuie să ştie cît de departe este de ele. În plus, deşi nu trebuie să copieze servil ceea ce vede, ci să sugereze, va reuşi în măsura în care va şti de ce resurse dispune natura ca să-şi creeze culorile şi dacă poate pune în joc aceleaşi fenomene ca ea.

Irizările unui microsion sau ale sidefului, cele ale unui balon de săpun sau ale unei picături de ulei care se întinde pe apă sînt izbitoare. Fizicienii vorbesc aici de fenomene de „reţea" sau de „lame subţiri", cu grosimi apropiate de lungimile de undă ale luminii a cărei descompunere o explică nu prin refracţie, ci prin interferenţe. Fără să ducem prea departe comparaţia, vom aminti că, prin interferenţe, aparatele noastre de radio de azi amplifică puternic unda selecţionată. Să nu ne mirăm că, în lumină, aşa-numitele efecte de structură, acţionînd prin interferenţe, pot să capete o somptuozitate inaccesibilă simplei refracţii.

Împreună cu A. Portmann [10], vom descoperi că este greu să atribuim întîmplării subtilitatea cu care sînt combinate la fiinţele vii toate resursele opticii, într-atît de raţională şi de orientată spre scop anume ne apare.

„Este surprinzător să găseşti pe penele păsărilor structuri a căror funcţie este producerea culorilor. În corneea cailor berberi de pildă, există grupe celulare speciale care produc o culoare albastră. Ele sînt combinate cu un strat subiacent negru care conferă albastrului o luminozitate intensă... Albastrul cel mai minunat al penajului păsărilor este un albastru structural; el nu provine dintr-un colorant, ci din dispersia deosebită a luminii care face ca şi cerul să pară albastru, un mediu opalescent în faţa unui fond obscur... Acest albastru fizic stă, şi el, la baza verdelui luminos, format de un pigment galben plasat înaintea unui albastru structural.

Fenomenele de structură se regăsesc şi pe aripile fluturilor [11]. „Negrul florilor se formează printr-o combinaţie; el joacă un rol important în desenul florilor, pentru că aici se găseşte, foarte adesea, nectarul care atrage polenizatorul. Spre deosebire de animale, la care melamina este colorantul cel mai răspîndit, planta nu posedă pigment

---

[10] Adolf Portman, *Les couleurs de la vie* (Palette du Jubilé).

[11] Sclipirea aripilor fluturelui se datorează prezenţei „cristalelor lichide" (tip colesteric).

negru. Culorile închise se formează în regnul vegetal prin „substracție". Lumina este complet absorbită de două straturi colorate complementare ale petalelor care se suprapun.

De asemenea, albul nu este produs de un colorant special, ci, atît la flori cît și în pielea, blana și penele animalelor, prin structuri care provoacă o difuziune a razelor luminoase, cît mai variată cu putință, astfel încît ochiul observatorului să recepteze simultan toate lungimile de undă ale luminii solare, ceea ce îi dă senzația de alb. Nu există nici un colorant dincolo de impresia uimitoare pe care ne-o lasă lebăda sau albul iradiant al rochiței-rîndunicii" [12].

Adiționare sau substracție luminoasă

Aceste considerații asupra aspectelor vieții nu trebuie să ne stîrnească păreri de rău zadarnice. A cunoaște mai bine limitele acesteia nu înseamnă a ne restrînge posibilitățile. Mai mult, observațiile precedente ne îmbogățesc mijloacele de expresie. Gîndindu-se la fenomenele din natură a descoperit Leonardo da Vinci așa-numitul *sfumato* și multe altele. De asemenea, deși pentru a picta nu dispunem de structuri reticulate, a ști cum este produs verdele de pe gîtul unui canar sau negrul de pe penele unui corb, reprezintă pentru noi cea mai bună lecție pentru a ști să folosim glasiurile sau culorile noastre opace.

Vom vorbi, deci, de suprapuneri. Cu toate acestea, într-un tablou, ca și în natură, există și juxtapuneri. Cele dintîi operează prin eliminare. Ele privesc glasiurile noastre dar și acuarela și procedeele de tipărire în culori. Să adăugăm toate amestecurile de paste pe care le facem, pentru că ele constituie o suprapunere, microscopică dar

[12] Portmann, *ibidem*.

repetată, de granule de pigmenți diferiți care selecționează unul după altul. Dimpotrivă, juxtapunerea asociază efectele unor elemente care rămîn total independente. Acesta este principiul poantilismului.

Unele amintiri în legătură cu scena sau cu școala o să ne precizeze ideile acestea de lumină substractivă și de lumină aditivă. În treacăt, să vedem ce se înțelege prin complementare.

Spectrul poate fi tăiat în multe feluri, ca o prăjitură, apropiere care ne duce cu gîndul la discurile „cromatice", împărțite în segmente. Oricum s-ar fi operat tăierea, dacă luăm o bucată sau o fracțiune, ceea ce rămîne constituie complementul, adică ceea ce ar trebui să adăugăm la partea pe care am separat-o, ca să reconstituim întregul. Această comparație trebuie să simplifice și totodată să extindă noțiunea pe care o avem despre complementare. Să simplifice, pentru că totul concură la a aduce ceea ce lipsește pentru a conferi aceeași forță tuturor punctelor spectrului. Să extindă conferindu-i complexitate, pentru că va fi un număr nesfîrșit de cazuri, fiecare culoare pură, ca și amestecurile și variantele ei cerînd o complementară deosebită care va mai depinde, după cum vom vedea, de calitatea și condițiile de ecleraj.

Îi sîntem îndatorați lui Georges Massié [13] pentru că a pus ordine în asemenea concepții și a făcut legătura între problemele pictorului și observațiile științifice, ceea ce au încercat de nenumărate ori și alții să facă, fără să dea întotdeauna dovadă de obiectivitatea și sensibilitatea necesare.

Cînd vom fi demistificat principiile triadei așa-ziselor culori fundamentale și vom fi pus capăt prejudecăților privind combinarea imuabilă a două complementare, vom fi mai pregătiți să urmărim subtilele cercetări ale lui Cézanne. Reduse la sensul de individualități variate și supuse unor

[13] Georges Massié, *Lumière et couleurs* (*Connaissance des Hommes*, aprilie 1964).

cauze exterioare [14], complementarele vor constitui un mijloc, poate aproximativ dar comod, de a exprima în culoare ceea ce negativul fotografic reprezintă pentru valoare. Astfel, unele considerații simple privind asociațiile de culori vor prezenta mai multe contradicții aparente. Ni se spune că din amestecarea complementarelor rezultă albul, dar ni se mai spune și că rezultă negrul. Nu pentru că sînt normand voi adăuga și faptul că amestecul dă culoarea gri. Dar se întîmplă că toate aceste afirmații se verifică, nu în bloc, desigur, ci pe rînd, fiecare în domeniul care-i este propriu.

Totul se explică prin substracție sau adiționare. Dacă prisma ne permite să descompunem lumina, putem și invers, să combinăm elementele disociate, să facem amestecuri mai mult sau mai puțin complexe, în special să facem sinteza luminii albe. Putem , mai ales, să concentrăm pe un ecran razele unor proiectoare, alimentate, ca să fie mai comod, cu lumină albă, dar dotate cu sticle filtrante colorate. Trei asemenea aparate sînt deajuns. Mai tîrziu vom spune de ce și cum tricromia, preluînd din spectru trei benzi de radiații de lungimi de undă diferite, sugerează ochiului prin amestecuri diferite, aproape toate celelalte culori. Făcînd apel la articolul lui Georges Massié, vom comenta experiența lui Maxwell;

— Dacă aprindem cele trei proiectoare înzestrate cu o lamă de sticlă colorată — roșu vermillon primul, verde-galben cel de-al doilea și albastru-violet (ultramarin) cel de-al treilea, ecranul ne apare alb. S-a produs o adiționare.

— Dacă cele trei lame colorate în roșu, verde și albastru sînt suprapuse și plasate într-un singur proiector, toate radiațiile sînt absorbite succesiv; ecranul rămîne negru. S-a produs o substracție.

Observăm că am obținut efectul de adiționare care reconstituie lumina albă, făcînd astfel încît cele trei fascicule să conveargă asupra aceleiași zone a ecranului. Le-am putea face să se învecineze

[14] Cităm printre altele calitatea eclerajului; o anumită culoare are aceeași complementară la lumina zilei ca și sub o lampă electrică sau la lumina unei lumînări?

fără să coincidă, astfel încît fiecare pată luminoasă să-și păstreze culoarea proprie. Știm că, îndepărtîndu-ne, vom regăsi senzația de alb. Dar în această a doua experiență, proiectoarele noastre filtrante, a căror putere totală nu s-a schimbat, acoperă o suprafață a ecranului de trei ori mai mare. Deci, aceeași parte luminată va reverbera de trei ori mai puțină lumină. Exact același lucru se petrece cînd, la lumina zilei, se învecinează zone judicios repartizate, pictate în culori complementare. Tonul neutru pe care îl observă ochiul fie în poantilism [15], fie cu ajutorul discului lui Newton în rotație, va trimite înapoi doar aproximativ o treime din lumina receptată. În acest sens, adiționarea complementarelor nu poate da decît un alb foarte întunecat, adică un gri. Cunoaștem deja problemele privind amestecul complementarelor pe paletă; oricît de pure și de opace le-am alege, ele nu vor da niciodată un alb și ar trebui să fie perfect transparente și aplicate în strat gros ca să ajungă la negru.

Nu știm dacă trebuie că considerăm că acesta este unul dintre motivele pentru care pictura impresioniștilor, deși clară, nu este luminoasă. Dar considerațiile asupra adiționării și substracției vor rezolva, în legătură cu asocierea a două culori, o anomalie, ca să nu spunem o contradicție.

După cum observă Maurice Grosser [16], „Impresionismul“ se bazează pe această nouă teorie care

[15] Din această cauză Michal H. Wilson are dreptate să scrie în studiul său *Dynamique des couleurs, experiences d'un peintre*: „Spre sfîrșitul sec. al XIX-lea, teoria tricromatică asupra percepției vizuale a culorilor a lui Young și Helmholtz și descoperirea legilor (aditive) ale amestecării culorilor au dat naștere poantilism-ului care conferă culorilor pe pînză un nou gen de activitate vibratorie. Trebuie totuși să admitem că încercările de a produce efectul unui ton alb sau aproape alb, prin amestecarea, ca într-un mozaic, a culorilor mai tari, sînt bazate pe o interpretare eronată a descoperirii lui Newton, conform căreia unele lumini colorate ale spectrului se combină ca să formeze albul.“ (*Palette*, nr. 35).

[16] Maurice Grosser, *The painter's eye (Ochiul pictorului)*, traducere de Marc Baudoux (Marabout Université).

postulează existența a două feluri de amestecuri de culori, după cum culorile sînt amestecate ca substanțe sau ca lumini (pete colorate). „Aceste două operații dau uneori rezultate total opuse. Astfel, amestecarea unui vas de albastru cu unul de galben dă verdele. Cînd, dimpotrivă, aceste două culori sînt asociate, fie ca lumini colorate, proiectate pe ecran, fie ca mici pete juxtapuse (ceea ce este același lucru) ele dau un alb, sau, dacă vreți, un gri luminos. Pastele albastră și portocalie dau gri, dar petele de albastru și portocaliu dau un roz stins".

Toate acestea se explică dacă ne amintim că, ceea ce în spectru ne creează senzația unor culori diferite corespunde unor vibrații și că acestea se clasifică după lungimea lor de undă care crește în mod regulat de la violet la roșu.



PARTEA SPECTRULUI PE CARE O PERCEPE OCHIUL OMENESC
(Lungimile de undă sînt exprimate în miimi de micron)
Acest grafic corespunde micii zone hașurate, reprezentată la pag. 207.
Reamintim că undele mai lungi decît cele ale roșului constituie „infraroșul" (raze calorice) și că ultravioletul este vecin cu violetul, dar cu lungimi de undă mai mici. Remarcăm că nu există nimic comun între violet și roșu.

Dar asocierea acestor două unde ne poate da senzația unei culori intermediare. Este vorba, mai întîi, de un fel de medie stabilită printr-un fenomen fiziologic asupra căruia vom reveni. Dar la aceasta se adaugă faptul că, din punct de vedere material, nu există culori pure, care, cu alte cuvinte, să

corespundă unei radiații unice [17]. Fiecare dintre ele se revarsă asupra celor din vecinătatea ei. După cum afirmă Maurice Grosser, un galben conține verde și portocaliu, și le va iradia pe ambele, un albastru conține verde și violet etc. Dacă o asociere operează prin filtrări succesive (cazul amestecurilor sau al suprapunerilor), elementul comun este cel care trece, cu atît mai luminos cu cît culorile inițiale vor fi mai apropiate în cadrul spectrului. Cît despre rest, adică ceea ce se elimină, va fi cu atît mai important cu cît această cantitate eliminată va fi mai mare; de aici decurge o substracție a luminii care va corespunde unei tendințe spre cenușiu, sau unei întunecări sporite. Aceasta în ce privește efectele substracției. În legătură cu cele ale adiționării, creșterea cantității eliminate va produce decolorarea, deschiderea, elementul comun celor două culori inițiale reducîndu-se relativ, în timp ce deosebirile capătă o asemenea importanță și varietate, încît toate elementele spectrului sînt reprezentate și ne dau impresia de alb.

Am găsit, în treacăt vechea noțiune de culori binare, cele care se obțin prin amestecarea, două cîte două, a culorilor numite primare. Aceasta înseamnă că portocaliul, verdele și violetul (aici avem o rezervă) sînt intermediare între roșu, galben și albastru.

Ca să apelăm puțin la istorie, e bine să cităm aici o observație a lui Georges Massié: „De ce oare, conform experienței lui Maxwell, culorile roșu, verde și albastru reconstituie lumina albă, în timp ce, așa cum se afirmă de foarte mult timp, culorile primare, din care pot să derive celelalte, sînt roșul, galbenul și albastrul?"

Georges Massié ne reamintește răspunsul: „Putem avea senzația de lumină albă prin diferite

[17] Acest lucru este demonstrat și chiar măsurat prin analiza spectrală, care stabilește pentru fiecare aplicare de culoare zonele de reemisie.

combinații, cu condiția să conjugăm radiații cu lungimi de undă lungi, medii și scurte [18]".

Dar combinația roșu, galben, albastru este rezultatul întîmplării descoperirii progresive a pigmenților noștri. Cînd în secolul al XVIII-lea, după cum observă Maurice Grosser, s-au scris tratate despre culori, ilustrate cu eșantioane de tonuri în acuarelă, cele trei materiale, cele mai vii, disponibile pe atunci, erau carminul, rășina numită *gomme-gutte* și ultramarinul. Practica este cea care le-a menținut apoi în toate manualele școlare.

Cu toate acestea, o demonstrație simplă, făcută de Georges Massié, ne arată că:

1. Adiționarea, ca lumini colorate, a culorilor lui Chevreul creează o nouă triadă:

Într-adevăr, prin adiționarea petelor luminoase
Verde gălbui + albastru-violet = cian (albastru verzui)
verde gălbui + roșu = galben
albastru-violet + roșu = magenta (purpură)

2. Aceste trei culori noi, grupate două cîte două, dar operînd, de data aceasta, prin substracție, reconstituie culorile lui Maxwell.

Într-adevăr, prin suprapunere,
galben și magenta = roșu vermillon
cian și magenta = albastru-violet
cian și galben = verde gălbui.

3. În fine, fiecărei culori dintr-o grupă îi corespunde alta printre cele ale grupei care alcătuiește complementara sa.

---

[18] În televiziune „fosforii" emit roșu, albastru și verde (vezi studiul *Éloge de la couleur* de A. Bied, publicat în revista *Couleur*, nr. 78). Autorul diferențiază net folosirea celor două triade în acest pasaj pe care-l rezumăm:

„Pentru amestecurile substractive (imagini, fotografii, tipărituri etc., destinate să fie privite în lumină albă) se folosesc drept „culori primare cianul, magenta și galbenul, culori complementare ale celor primare din amestecul aditiv al fasciculelor luminoase care sînt roșul, verdele și albastrul."

În ce privește percepția vizuală, pare stabilit că percepția galbenului nu se produce direct. Ea rezultă din dubla excitare roșu și verde.

Este de la sine înțeles că unirea complementarelor (cele trei culori ale aceleiași grupe sau două care-și corespund în grupe diferite) dă culoarea alb cînd se operează prin adiționare luminoasă, și negru cînd avem efect de substracție. Înțelegem că triada „galben-cian-magenta" a devenit baza imprimării tricrome, întrucît nu numai că permite realizarea unei game cît se poate de completă și corectă [19], dar ne și oferă, în afară de aceasta, violetul și purpuriul, irealizabile prin amestecul vechilor materiale, cum ne dovedesc ilustrațiile de odinioară, executate cu primele culori primare.

Combinările culorilor pure

Cele de mai sus ne prezintă rațiunile care stau la baza regulilor bine cunoscute de pictori:

1. Dacă vrem să obținem un ton pur prin amestec, trebuie să alegem paste de nuanțe cît mai învecinate cu putință. Un galben verzui și un albastru verzui vor da un verde curat. Dimpotrivă, un galben portocaliu și un albastru violaceu (ultramarin) vor tinde spre gri. Acest lucru ne oferă deci mijlocul care, generalizat, ne permite să obținem tonuri „rupte", deschise sau închise, după opacitatea pastelor.

2. Dacă dorim să exprimăm — prin juxtapunere — un gri neutru, vom alege culori foarte depărtate una de alta (portocaliu și albastru, de exemplu).

Comparînd aceste practici cu eșalonarea culorilor după lungimea lor de undă, constatăm că

---

[19] Cu toate acestea, puritatea unor anumite tonuri intermediare este greu de obținut prin amestecare. Ca să răspundem tuturor cazurilor, alegerea și realizarea materială a celor trei baze (cian, galben, magenta) rămîne o problemă permanent deschisă pentru fabricant, tipograf sau artist. Nu există răspuns fără oarecare restricție.

Prețioasă prin simplitatea ei, pentru învățămînt, tricromia este departe de a fi destul de completă sau fidelă ca să redea toate culorile. În practica curentă se adaugă negru celor trei primare.

incolorul se naşte din asocierea, într-un anumit raport, a două elemente luate de fiecare parte a spectrului: unul provine din zona undelor scurte pînă la albastru (recunoaştem culorile noastre „reci"), celălalt între galben şi limita spectrală roşie (ceea ce corespunde culorilor noastre „calde").

Astfel regăsim vechiul principiu de a alterna tonurile calde cu cele reci şi, totodată, justificarea cuplului portocaliu-albastru al lui Cézanne.

S-ar putea concepe şi alte cupluri, dar există o excepţie pentru verde (mai exact, pentru verdele-gălbui). El ocupă zona medie a spectrului, deci nu poate fi compensat printr-o singură culoare. Ca să-l echilibrăm, trebuie să recurgem, în acelaşi timp, la cele două extremităţi ale spectrului şi să combinăm undele cele mai scurte cu cele mai lungi, să utilizăm adică purpuriul care e o culoare compusă prin adiţionare. Aceasta înseamnă că, în lipsa purpuriului veritabil, ne trebuie nu numai roşul cu care ne mulţumim prea de multe ori, ci şi violetul. Or, roşul şi violetul nu trebuie să se amestece — ceea ce, prin efect de substracţie ar da un brun-negru — ci să se juxtapună. Vom întîlni exemple bune ale acestei duble prezenţe în apropierea verdelui, în numeroase tablouri de Bonnard. Acesta se foloseşte, dealtfel, aşa cum au făcut şi unii pictori impresionişti, de o particularitate semnalată de Vibert [20]: albul, strecurat în culori, le împinge spre extremităţile spectrului, componente ale purpuriului, astfel încît un portocaliu tinde spre roşu, iar un albastru spre violet. De aici provin tonurile în degradeu, mov, roze şi liliachii în care se scaldă ultimele sale opere.

Dealtfel, toţi artiştii ştiu cît de greu este să echilibrăm acest faimos verde gălbui şi cîţi amatori, în faţa unui peisaj de vacanţă, au produs, ignorînd cele de mai sus, aşa-numita şi nu mai puţin faimoasa „mîncare de spanac".

Nu le voi reproşa nimic. Mă simt şi eu cu musca pe căciulă, pentru că după mulţi ani

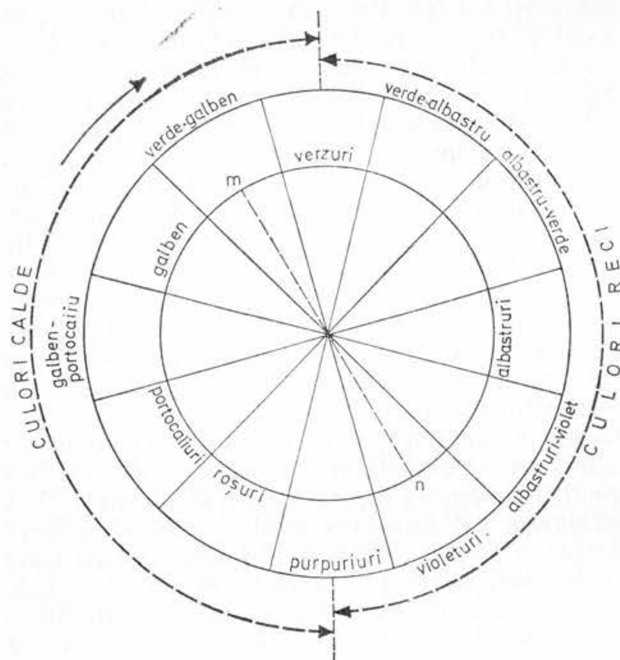
[20] J. G. Vibert, *La science de la peinture*, Paul Ollendorf Paris, 1892, pag. 124.

petrecuţi efectuînd mixturile cele mai diverse, nu le-am putut găsi pe cele care ar fi înzestrat paleta cu un violet sau cu un purpuriu strălucitor. Eşec cu atît mai lamentabil cu cît mulţi ne indică soluţia cea mai simplă: „Nu avem decît să frecăm un roşu cu un albastru, un violet cu un roşu".

Decepţia mea va explica poate reticenţa pe care o am faţă de frumoasele cercuri cromatice, cîntate încă de Goethe şi în care în prea mare măsură înclin să văd doar imaginea unui şarpe care-şi muşcă coada (comparaţie la care se gîndise şi Vibert). Dacă, la cazarmă, un ofiţer îşi aliniază oamenii după înălţime, apoi apropie cele două extremităţi ale şirului astfel încît să formeze un cerc, mai putem spune că avem o gradaţie continuă? Dimpotrivă, o să apară un loc unde cel mai înalt va sta alături de cel mai mărunt. S-a gîndit oare cineva că acest lucru se întîmplă dacă înfăşurăm sul imaginea unui spectru de culori? Astfel se nasc o serie de idei false pentru elevi şi de erori de care se lovesc cei care lucrează, datorită faptului că se trece fără discontinuitate aparentă de la cele lungi la cele scurte şi, de asemenea, pentru că se operează pe neaşteptate cînd prin substracţie cînd prin adiţionare, cu alte cuvinte, se oferă pictorului ispita de a lucra cu amestecuri interzise.

În ceea ce priveşte amestecurile noastre, întrucît nu poate exista puritate decît în cazul cînd culorile asociate au lungimi de undă apropiate, să reţinem faptul că în ciuda aparenţelor de apropiere pe care le prezintă cercul cromatic, nu acesta este cazul culorilor roşu, pe de o parte, şi violet sau albastru pe de altă parte.

Violetul corespunde celei mai scurte lungimi de undă pe care ochiul nostru o poate percepe. Dacă el lipseşte, îl putem obţine ca intermediar, pornind de la o pastă albastră, prin amestec cu o pastă „ultravioletă". Din păcate, întrucît sîntem orbi faţă de această din urmă „culoare", ea ne-ar apărea neagră. Albina, sensibilă pe cît se pare la ultraviolete, vede, fără îndoială, un violet strălucitor în asocierile de culori pe care le prezintă



CERCUL CROMATIC AL LUI ROOD [21]

florile și care nouă ne apar ca un albastru întunecat.

Cît despre amestecarea roșului cu albastrul, aceasta înseamnă eliminarea aproape a tuturor elementelor spectrului, nepăstrîndu-se decît un mic exces de violet apt să rămînă în anumiți pigmenți albaștri, după această neutralizare. De aici provine, atît prin suprapunere, cît și prin amestecare, imposibilitatea de a scăpa de tonurile murdare, adevărate brunuri, destul de mediocru violacee.

Purpuriul, rezultat al adiționării a două componente extreme ale luminii, nu există în spectru, unde fiecare element corespunde unei unice lungimi de undă (El se poate forma la întîlnirea dintre două spectre, violetul unuia încălcînd roșul din celălalt. Este ceea ce putem vedea la joncțiunea unui curcubeu dublu) [22].

Ca și violetul, el nu se poate obține pe paletă prin amestecarea pastelor (efect substractiv și culorile prea îndepărtate una de alta). Nuanța va fi dată de un singur pigment. El va avea de absorbit toată partea medie a spectrului, dar respectînd în egală măsură două radiații profund diferite. Teoretic, nimic nu se opune existenței unor astfel de produse. Ele sînt, totuși, supuse unor imperative greu de împăcat, la care trebuie să adăugăm stabilitatea la lumină [23].

Ca să revenim la cercurile cromatice, se știe că Chevreul nu ținea cont de faptul că benzile corespunzătoare diferitelor culori se etalează într-un mod foarte inegal în spectru. În realitate, roșul este foarte întins, în timp ce galbenul, de exemplu, ocupă o porțiune foarte mică. După cum se vede dacă examinăm figura ce reprezintă spectrul, există aproape de șase ori mai multe lungimi de undă care dau senzația de roșu, decît cele care corespund galbenului. Cu toate acestea, Chevreul își decupase cercul în sectoare regulate. Rezulta astfel un decalaj care nu permitea com-

---

[21] N. Rood, profesor de fizică la Columbia College, din New-York, *Theorie scientifique des couleurs*, Paris, Germer-Baillère, 1881).

[22] V. nota 26, pag. 233, modul în care Wilson explică alte cazuri de formare a purpuriului pe bolta cerească.

[23] De aici deriva în vopsitorie raritatea care a făcut din „purpură" privilegiul celor avuți, iar în pictură o problemă mult timp imperfect rezolvată. Prin contraste abile (să ne gîndim la butada lui Delacroix), marii pictori venețieni și alții au sugerat purpuriul pornind de la culori destul de terne. Pentru pictarea florilor, derivații garanței sau ai carminului nu au totuși nici prospețimea nici stabilitatea dorită. În zilele noastre, unii coloranți lacuri din familia rodaminelor, folosite la tipărire pentru „magenta", filtrează într-un mod destul de selectiv cele două radiații. Ei se adaugă culorilor folosite la decorațiuni, ca „rozul tirian", care e cu atît mai seducător cu cît fluorescența sa îl face foarte luminos. Accentuăm că toate sînt prea instabile ca să convină tabloului. Din fericire, chinacridonele, recent descoperite, oferă tonuri purpurii suficient de pure și prezentînd o stabilitate perfectă la lumină.

plementarelor să se situeze în puncte opuse la cele două extremităţi ale unui diametru, aşa cum cerea principiul procedeului. Defectul era uşor de remediat. Acest lucru l-a făcut Rood a cărui realizare o reproducem. După el, unii colorişti ingenioşi, gîndindu-se mai ales la învăţămînt, au mai perfecţionat cercul cromatic, avînd grijă să semnaleze, cel puţin printr-un context, anomalia de a apropia roşul de violet.

Este oare cercul un instrument util, în acest scop, pictorilor? Puţini dintre ei îl folosesc. Cel mult, uneori putem să recurgem la el într-un moment de îndoială, cînd şovăim în căutarea vreunui remediu. Acestor cercuri li se reproşează că prezintă riscul de eroare, confundînd adiţionarea cu substracţia, precum şi faptul că nu conţin decît culori simple. Dar o anumită culoare admite drept complementară nu numai o culoare simplă, ci şi diferite amestecuri care constituie echivalentul acesteia. Toate acestea nu sînt prea lizibile pe un cerc cromatic. În plus, nu lucrăm neapărat în tonuri pure sau, cum spun coloriştii, la maximum de saturaţie, ci şi în tonuri rupte de un negru sau degradate de un alb. Chevreul a fost primul care a semnalat că astfel de amestecuri deplasează culorile pe banda spectrală, cu luminare spre extremităţi şi întunecare spre verdele median. Acest fapt ne va conduce la sisteme de reprezentare mai complexe, ţinînd seama de cele „trei dimensiuni" în culoare.

La aceasta se adaugă faptul că, de secole, cercetătorii care s-au axat pe studiul complementarelor şi pe identificarea culorilor au pierdut adeseori din vedere că acestea nu au o „existenţă obiectivă". Menţionăm că unele procedee moderne, uzînd de diagrama culorilor, elimină cauzele divergenţelor cu ajutorul unor dispozitive savante. Ele comportă tehnicieni specializaţi care asigură reproducerea strictă a tonurilor în anumite condiţii. Raţiunea existenţei lor, care este aceea de a se izola de diversitatea lucrurilor ca şi de personalitatea fiinţei umane, este contrară celei a pictorului.

Ceea ce subliniem în mod deosebit este faptul că, pentru artist, condiţiile sau, dacă vreţi, circumstanţele acţiunii sale nu sînt nici definite, nici imuabile. Ele ţin de lumea exterioară (calitatea luminii, mediu înconjurător) şi, în acelaşi timp, de ceea ce sîntem — nu mecanisme, ci oameni, atît spectatori cît şi creatori. Ele depind de modul în care funcţionează ochiul nostru, şi prin intermediul acestuia, nu numai de o stare de moment, ci şi de caracterul nostru, de elementul cel mai intim al fiinţei noastre.

Culoarea în funcţie de lumină

Viziunea noastră asupra unei suprafeţe colorate — generată de un subiect sau de o tuşă de culoare — va depinde, mai întîi, de circumstanţe fizice. Vrem să spunem, că, în afară de comportamentul nostru fiziologic sau psihic, există factori materiali a căror influenţă o poate înregistra un aparat de fotografiat. Ei depind de intensitatea luminii, de calitatea ei şi de modificările pe care le va fi suferit între sursă, obiectul luminat şi receptor (ochiul sau pelicula sensibilă). Cu alte cuvinte, după studierea eclerajului direct, în funcţie de natura şi puterea lui, va trebui să ne aşteptăm şi la alte variaţii. Ele se nasc din reflectările intermediare ale luminii pe alte suprafeţe, ele însele colorate, din selecţiile naturale sau provocate de artist şi produse prin transluciditatea parţială a unor medii, toate aceste elemente acţionînd, uneori, împreună.

Pentru noi aceste efecte indirecte caracterizate printr-o micşorare dar şi printr-o „colorare" a luminii (adică restituirea ei fără anumite componente), se vor numi reflectări, opalescenţe, glasiuri. Studierea lor ne va arăta, în special, faptul că o umbră corespunde nu numai unei diminuări spaţiale a eclerajului, ci şi unei schimbări a naturii

acestuia. Ea nu este tonul local la care s-a adăugat negru, totul fiind văzut în lumina albă. Ea reprezintă tonul local văzut în această lumină slăbită și colorată pe care i-o reflectă mediul ambiant. Deci, prezentînd acest ton local sub colorația unui glasiu, vom reconstitui cu exactitate fenomenul.

Pentru a aprecia importanța caracteristicilor luminii, cel mai bun lucru este să ne gîndim mai întîi la ceea ce numim alb. Un pictor contemporan picta „un pătrat alb pe un fond alb". Dar ce înseamnă un adevărat alb? Credem că-l definim spunînd „alb de zăpadă". Orice pictor știe că asta nu înseamnă nimic. Ar trebui precizat dacă zăpada este proaspătă, înghețată sau călcată în picioare, dacă este sau nu luminată de soare, sub ce unghi primește lumina și sub ce unghi vede ochiul zăpada. Ar trebui, de asemenea, să definim albeața prin contrastele pe care le determină starea cerului, natura, poziția norilor. Ca să nu mai amintesc de altele!

În descrierea sa privind coborîrea de pe Brocken, Goethe ne arată cum variază așa-numitul „alb de zăpadă". Era în decembrie 1777: „În timpul zilei umbre violete se strecuraseră încetișor pe albeața aurie a zăpezii; erau acum de un albastru intens, iar un galben-portocaliu colora părțile luminate.

Cînd soarele coborî, în cele din urmă spre asfințit, acoperi pămîntul care mă învăluia în cel mai frumos purpuriu, atenuat de aburii pe care razele sale îi făceau să țîșnească; culoarea umbrelor se schimbă într-un verde care, prin claritate, se putea asemăna cu marea, iar prin frumusețe, cu smaraldul.

Apariția era tot mai intensă, te credeai într-o împărăție a zînelor, pentru că totul era învestmîntat în aceste două culori vii, care se acordau atît de bine, pînă în clipa cînd, soarele asfințind, această minunăție se pierdu în jocul de nuanțe

cenușii al amurgului, apoi, puțin cîte puțin, în noaptea luminată de lună și de stele."[24]

Unde întîlnim *albul* în toate acestea, cu atît mai mult cu cît Goethe sugerează, pe bună dreptate, fenomenul complementarelor prin contrast simultan? Nu avem aici mai mult *alb* decît în unele peisaje cu zăpadă din „Jeu de Paume", la care ne gîndim cu toții, iar Georges Delplanque nu ne va contrazice.

Cît despre nori, formați, după cum știm, din două corpuri incolore — aerul și apa — ei ar trebui să fie albi. Cum se colorează oare la asfințitul acestei somptuoase frumuseți, celebrată de Baudelaire?

Ce părere are, în această privință, un fizician? El trebuie să plătească scump un aparat colorimetru, în care o anumită pastilă de magneziu constituie albul său etalon. Și cu toate acestea, nu pretinde că a găsit albul cel mai pur. Or, ceea ce determină, în mare măsură, prețul ridicat al instrumentului, este dispozitivul complex care trebuie să asigure eclerajului o valoare riguros fixă. Această stabilitate a eclerajului este un fapt care nu se întîlnește niciodată în natură, unde lumina solară, pe care o credem albă, variază continuu în intensitate, ca și în raportul dintre radiațiile sale colorate.

a. INFLUENȚA INTENSITĂȚII ECLERAJULUI

Constanta absolută pe care o necesită colorimetrul, simpla comparație a „albeții" a două foi din aceeași hîrtie, una luminată mai puțin, iar alta mai mult, ne evocă această variație a albului în funcție de intensitatea luminii. În plus, o

[24] Citat în A. Portmann, *Les Couleurs de la vie* (Palette du Jubilé). Pentru a cunoaște mai bine ideile lui Goethe asupra luminii și culorilor, a se consulta, în afară de *Optica* sa (1791—1792), *Teoria culorilor (Farbenlehre)*, publicată în 1810.

acţiune analogă se manifestă şi asupra lucrurilor care par să aibă o culoare proprie. Astfel, un obiect tern, dar foarte luminat, poate să apară mai colorat decît altul de o nuanţă deschisă, aşezat într-un loc întunecat. Dériběré[25] a arătat că o portocală care se află în fundul unui tub de carton pare mai închisă la culoare decît o tabletă de ciocolată expusă la soare.

Noaptea, toate pisicile sînt negre; soarele de amiază e orbitor. Aceste observaţii culese din înţelepciunea popoarelor ne fac să ne gîndim că între aceste două extreme există o mai bună luminozitate pentru o bună diferenţiere a tonurilor. Dealtfel, acest lucru nu se referă doar la ochi. Multora dintre noi li s-a întîmplat, din cauza proastei funcţionări a exponomentului, să rateze unele fotografii în culori. Aceasta din cauză că nu au primit destulă lumină.

O fotografie subexpusă este întunecată pentru că pelicula nu a primit destui fotoni care să impresioneze suficient de multe granule de emulsie şi să elibereze culorile ascunse. De asemenea, dacă fotonii sînt în număr mic este evident că ochiul nostru va fi puţin excitat.

O fotografie supraexpusă este palidă şi „mîncată" parcă de pete albe. Un roşu, de pildă, devine roz. Aceasta pentru că nu există, nici măcar printre cele care ne par de nuanţă foarte pură, corpuri riguros selective, care, cu alte cuvinte, să respingă doar anumite radiaţii şi să le absoarbă în mod radical pe celelalte. Într-o lumină foarte vie chiar şi radiaţiile cele mai slabe sînt reflectate în suficientă măsură ca să fie perceptibile. Toate punctele spectrului sînt atunci prezente şi constituie albul, în timp ce radiaţiile cele mai puternice rămîn zadarnic în exces, atingînd saturaţia atît pentru ochi, cît şi pentru granulaţia sensibilă a peliculei.

Din cauza aceasta o lumină de mare intensitate face ca tonurile să apară ca decolorate. Dacă

[25] Maurice Dériběré, *La Couleur* (Que Sais-je, Presses Universitaires de France).

vrem să exprimăm într-un tablou prezenţa unei astfel de lumini, o vom face prin decolorarea tonurilor, prin „coborîrea" lor spre alb, aşa cum a făcut, printre alţii, Bonington în unele din marinele sale.

Intensitatea eclerajului influenţează nu numai saturaţia culorilor, ci însăşi nuanţa lor.

Semnalăm, printre altele, un fenomen fiziologic asupra căruia vom reveni: ochiul este mai sensibil la albastru în lumină slabă; un tablou slab luminat ne va face impresia că urcă spre tonuri reci.

Dar să revenim la fenomenele psihice cu acest pasaj din Vibert[26]:

„În spectrul solar există o mie de nuanţe pe care un ochi exersat le poate distinge, separate de aproximativ două mii de linii întunecate.

Nu putem lua o anume fîşie ca să definim o nuanţă, pentru că dacă aceste fîşii sînt imuabile, indiferent de intensitatea luminoasă, nuanţele nu sînt...

Cînd lumina creşte, toate culorile spectrului se apropie de centru care este galben-verde. Atunci galbenul devine mai galben-verde, portocaliul mai galben, roşul mai portocaliu, stacojiul mai roşu, iar de cealaltă parte a centrului, verdele

[26] Paul Ollendorf, *La science de la peinture* (1892). Facem aici o apropiere de articolul lui Michael H. Wilson, *Dynamique des Couleurs* (*Palette*, nr. 37) din care dăm un pasaj:

„... Cînd lumina albastră este desaturată prin adăugarea culorii sale complementare sau a albului, nuanţa de amestec se deplasează progresiv spre violet. De asemenea, portocaliul se deplasează spre roşu, în timp ce verdele şi purpuriul, practic, nu se schimbă.

Pe cer vedem adeseori apărînd culorile purpuriu şi magenta, acolo unde unele zone ale atmosferei sînt luminate simultan de lumina roşietică a soarelui şi de lumina albăstruie a cerului; culoarea verde este mai puţin frecventă, deşi o putem zări, cînd timpul este foarte senin, la un unghi de 20—30 grade aproximativ deasupra orizontului, cînd culoarea turcoaz palid a atmosferei superioare transpare prin straturile ceva mai dense care se îngălbenesc, situate mai jos, mai aproape de observator."

devine mai gelben-verde, albastrul mai verde, ultramarinul mai albastru, violetul mai ultramarin.

Dimpotrivă, pe măsură ce lumina descrește, culorile se depărtează de centru: galbenul devine mai portocaliu... roșul mai cărămiziu iar acesta din urmă, mergînd spre întuneric, se întunecă. De cealaltă parte a centrului, verdele devine mai albastru, ultramarinul mai violet, iar acesta din urmă mergînd spre întuneric, se întunecă, precum cărămiziul.

Ca să definim o culoare în raport cu fîșiile, spectrul trebuie consultat [27] la un anumit grad de luminozitate".

Aceasta se datorește tot faptului că nu există culoare prin ea însăși. De la alb la negru se trece printr-un maximum de vivacitate a nuanței. Ne putem gîndi la Goethe împrumutînd din Antichitate această reflecție: „Culorile se nasc din lupta dintre lumină și întuneric". Această luptă este cea a pictorului, fie el Grunewald, Rembrandt sau Delacroix, și în ea găsește Pierre Soulages înfruntarea spiritului cu materia.

Aceste variații nu privesc doar subiectul și, prin el, pe pictorul care lucrează după natură și care va ști nu numai să le exprime, ci și să tragă foloase de pe urma lor. Ele afectează, de asemenea, opera artistică — figurativă sau nu — dacă nu se ține seama la crearea ei, de capcanele pe care ni le rezervă expunerea ei sub un ecleraj diferit.

Dacă pictăm în plină lumină, dat fiind că înălțimea lor scade, tonurile pe care credem că le-am aplicat corect vor fi în realitate prea înalte, prea saturate, iar acordurile noastre în raporturile dintre ele, prea îndepărtate. Riscăm ca tabloul, adus în lumina atenuată a unui salon sau a unui apartament, să distoneze.

Și reciproca este valabilă: o lucrare executată într-o lumină slabă poate să pară fadă în plină

[27] Numeroase clasificări, printre altele și cercuri cromatice, nu vădesc această preocupare.

lumină. Deja intensitatea luminoasă înșală atunci cînd trebuie să copiem sau să comparăm unele tonuri în aceeași lumină. Îmi amintesc de gimnastica pe care o făcea un bătrîn colorist în căutarea unui colțișor ales în mod savant, ca să studieze eșantioane sau cataloage de nuanțe. Am cunoscut un altul care, în același scop, își punea ochelari de soare.

Ambii aveau conștiința faptului că la un anumit grad de eclerај, diferențele deveneau mai sensibile. Experiență prozaică, dar care, transpusă de artist, va rezolva problema tonului local și a alegerii pe care o face peisagistul. Să o rezumăm astfel:

Culoarea cea mai pură pe care o va căpăta un obiect, nu va fi nici în plină lumină, nici în umbră totală, ci într-o zonă anumită, corespunzînd unei intensități determinate a eclerajului pe care tehnicianul știe să o cifreze și pe care pictorul o denumește „ton local". Știm că aici va aplica el culoarea proprie obiectului pe care vrea să-l evoce [28].

În funcție de importanța pe care o va da acestui ton local și de poziția sa în raport cu zonele de umbră și lumină, datorită cărora cu ajutorul modeleului, va sugera rotirea obiectului reprezentat, pictorul va putea în schimb, să ne facă să simțim impresia de intensitate luminoasă a alegerii sale.

Or, M. Couliou are perfectă dreptate să afirme: „Cu atît mai restrînsă cu cît eclerajul este mai violent, demi-tenta se va impune mai mult în condițiile unei luminări mai blînde, de exemplu pe timp închis."

Ne putem închipui cîți mari coloriști s-au format la lumina lagunei venețiene sau la ceața transparentă a coastelor Mînecii sau ale Mării Nordului.

[28] „Culoarea unui obiect o dă demi-tenta: lumina este decolorată, umbra de asemenea. Umbra purtată capătă culoarea zonelor învecinate" (Paul Sérusier, *ABC de la Peinture*).

b. INFLUENȚA NATURII ECLERAJULUI

Nu numai că nu există intensitate constantă, dar nu există nici lumină „albă", ca să folosim un termen clar pentru toată lumea (deși impropriu din punct de vedere științific); nu există decît surse de lumină „colorată". Spectrul solar prezintă mii de fîșii întunecate care despart dungile luminoase. Acestea au o strălucire variabilă unele în raport cu altele, fiind absorbite de atmosferă. Această strălucire poate chiar să dispară complet din unele fracțiuni importante ale spectrului, atunci cînd este vorba de lămpile noastre. Din această cauză, problema găsirii unei surse ideale preocupă pe toți cei care se interesează de culori. După cum se știe, Comisia Internațională pentru eclerai, combină lămpile cu incandescență cu cele fluorescente și cu xenon sub presiune.

Un pictor nu va regreta dacă va vizita, la Paris, Palatul Descoperirilor (Palais de la Découverte). Va profita de pe urma experiențelor optice, atît psihice cît și fiziologice, prezentate într-un mod accesibil, dar cu rigoare științifică. Discuțiile care au avut loc în legătură cu televiziunea în culori sînt prezentate însoțite de demonstrații avînd tangență cu subiectele noastre (de pildă, se pot vedea funcționînd cele trei lanterne). Sînt lucruri despre care se vorbește mult în cărți, dar care frapează mai mult cînd sînt privite.

După ce observăm un fenomen care se manifestă cu maximum de intensitate, devenim sensibili cînd îl întîlnim foarte atenuat. Un tablou nu va fi supus niciodată unor lumini atît de violent diversificate ca o dansatoare în rochie albă în lumina proiectoarelor care o îmbracă succesiv în auriu, în purpuriu sau în alb, în timp ce vesta scurtă de stofă colorată a unui figurant devine verde închis, cenușie sau albastră [29].

[29] Conservatorul de Arte și Meserii prezintă vizitatorilor o gamă de culori expusă la surse diferite de lumină.

Un asemenea spectacol ne va aminti, prin însăși nota sa de exagerare, că o suprafață opacă respinge — exceptînd cazurile de fluorescență — doar radiațiile care o lovesc. În plus, dacă prin natura ei (sau ceea ce numim culoarea ei materială) este aptă să absoarbă unele dintre ele, nu vom primi înapoi decît lumina colorată, venită de la sursă, și încă diminuată cu aceste radiații reținute. Substracția poate fi nulă, parțială sau totală. Un alb nu reține nimic, deci respinge tot. El reflectă culoarea luminii pe care o primește; împreună cu ea va fi alb, roșu, albastru etc. Dacă această lumină este galbenă, nu o vom deosebi de un cadmiu luminat în lumină albă [30]. Dimpotrivă, galbenul de cadmiu va fi verde în lumina albastră și aproape negru în lumina violetă.

Luminile noastre artificiale, de-a lungul autostrăzilor sau la firmele cu neon sau alte gaze luminoase, ne oferă zilnic exemple cu privire la acest fenomen care nu are nimic fiziologic, ci ține doar de calitatea luminii.

Fenomenul poate fi ușor înregistrat, făcînd succesiv fotografii ale aceluiași buchet de flori la lumina zilei, apoi cu blitz-ul electronic, apoi cu o lampă cu vapori de mercur și în sfîrșit, cu o lampă de sodiu [31].

[30] Michel H. Wilson, *Dynamique des couleurs (Palette*, 37): „Fără să cunoaștem eclerajul nu putem spune: „văd o carte galbenă", decît atunci cînd vom constata că suprafața cărții întunecă lumina incidentă spre galben. Dacă lumina incidentă este mai mult sau mai puțin incoloră, ca lumina zilei sau ca cea a unor alte ecleraje curente, lucrul nu este dificil; dar dacă trebuie să vedem cartea galbenă într-o lumină galbenă saturată, nu am putea spune dacă această culoare este datorată cărții sau numai luminii. De fapt, n-am fi în stare să deosebim o carte albă de una galbenă în aceeași lumină. Informația esențială pentru noi constă în *modul și gradul în care un obiect întunecă lumina...*"

[31] Lămpile cu sodiu dau o lumină exclusiv galbenă (aceeași pe care sarea marină o conferă unei flăcări de gaz). Această lumină „monocromatică" face ca reliefurile să fie foarte clare; de aici provine folosirea ei pe autostrăzi și la studierea grafismului tablourilor.

[În aceste două cazuri, folosirea unui ecleraj monocromatic se justifică după cum vom vedea, printr-o mai

Din această cauză un tablou ne apare diferit în funcție de lumina la care a fost pictat, iar apoi de cea în care a fost expus. În afară de efectul variațiilor puterii de iluminare, cele de mai sus explică multe decepții și reproșuri la vernisajele unor expoziții: „tabloul meu nu se vede, lumina e proastă", reproșuri bine cunoscute de filantropii care își asumă sarcina expunerii. Lumina în sine nu e proastă, dar nu este cea din timpul executării picturii. Răul este o formă atenuată a efectelor pe care le-am evocat mai sus [32].

Ce sugestii practice ne oferă aceste observații?

Desigur, trebuie să luăm unele precauții, ușor de ghicit, dar să și exploatăm, cunoscîndu-le mai bine, avantajele pe care le tăinuiesc.

Pentru că efectele se obțin ușor și le avem, ca să spunem așa, în permanență sub control.

Pornind de la o sursă „albă", obținem o lumină colorată folosind un filtru, adică o placă transparentă colorată.

Rezultatul este exact același dacă examinăm o suprafață amplasînd filtrul fie între sursă și obiect, fie între obiect și ochi. În primul caz folosim proiectoarele. În cel de-al doilea apropiem de ochi un fragment de vitraliu sau o placă transparentă colorată.

Dar, în loc să punem aceste filtre la ochi, le putem amplasa pe însăși suprafața pe care trebuie să o examinăm, și vor realiza exact ceea ce numim un glasiu. Glasiul este mijlocul de a dispune *local* de o lumină colorată. Dorim să știm ce vor deveni sub el diversele culori opace? Vom face o tablă ca la șah așezînd, de pildă, benzi verticale de culori Flashe pe care le vom încrucișa cu benzi

---

bună „reglare" a ochiului (acomodare) sau a camerei. Contururile sînt mai regulate și, pe șosea, efectul stereoscopic ne permite să apreciem mai bine distanțele (cf. pag. 78 și 283).]

[32] Unele lămpi cu xenon, cu radiații filtrate și destul de asemănătoare cu cele ale soarelui, ar trebui, oare, să fie folosite? Nu în aceasta constă problema, ci în a prezenta un tablou într-o lumină identică celei din timpul executării lui. În cazuri extreme, ar putea fi vorba de o lumînare, ca și de un cer strălucitor.

orizontale de culori în ulei cu tendință de transparență, diluate cu medium flamand și cu esență.

Aceasta ne va permite să cunoaștem dinainte rezultatul final al suprapunerilor. Vom ști, de asemenea, ce culori să asociem ca să obținem efectele despre care vom vorbi mai jos [33].

Pentru problema de față, a eclerajului, vom reține că, în funcție de sursa folosită, fiecare dintre diferitele culori ale unui tablou va deveni luminoasă sau se va stinge, după cum va primi sau nu raze din propria-i familie. Astfel, un galben este aproape la fel de luminos ca un alb, cînd ambele sînt expuse într-o lumină portocalie sau verde, dar dacă aceasta este violetă, galbenul tinde spre un negru brun.

Decoratorii și machetiștii nu duc lipsă de recomandări cum sînt cele ale Centrului de Informații al Culorii:

„Galbenul de crom pare mai viguros, mai strălucitor; nu faceți tonurile de galben strălucitoare, pentru că la lumina zilei vor părea albe.

Vermillon-ul pare mai roșu, iar tonurile lacurilor, de asemenea, se intensifică. Va trebui deci ca tonurile roșii pregătite seara să fie mai atenuate decît sînt în realitate.

Albastrul închis pare gălbui și mai curînd pal decît închis, albastrul deschis tinde spre gri, ultramarinul nu se shimbă aproape deloc. Va trebui ca tonurile albastre să le pregătim mai curînd închise decît deschise.

Tonurile verzui vor trebui deplasate spre galben dacă le executăm la lumină. Același lucru este valabil și pentru nuanțele de verde veritabil.

Cînd tonurile trebuie văzute în lumină, așa cum se întîmplă la teatru, în cafenele, braserii etc., e nevoie să ținem seama și de alte efecte." [34]

Dar, oricît de pertinente sînt, adeseori, astfel de sfaturi, ele nu sînt scutite de interpretări ine-

---

[33] V. pag. 324 și urm.

[34] *Variațiile culorilor sub acțiunea diferitelor lumini*, în *Couleurs*, revistă oficială a Centrului de Informații al Culorii și a Asociației franceze de Colorimetrie.

xacte cu atît mai mult cu cît nu sîntem niciodată siguri că ne aflăm în condițiile de ecleraj la care ele se referă. Nimic nu echivalează cu experiența pictorului și cu sensibilitatea lui, atîta timp cît, cu puțin meșteșug, el le poate îmbogăți pe amîndouă. Dacă se află în situația delicată de a executa lucrări (sub lumină artificială) destinate să fie expuse ziua sau invers, el va compara, ca să-și amintească, acțiunea pe o foaie albă a două feluri de lumină, separîndu-le una de alta printr-un carton așezat perpendicular. Va putea merge mai departe, întinzînd benzi de culori paralele de la un capăt la altul al foii; astfel ele vor fi comparate sub două feluri de lumină. În sfîrșit, el va merge pînă acolo încît va alege un „transparent" colorat sau, mai bine, va compune un lichid de glasiu care va conferi jumătății expuse la lumina zilei aspectul celei văzute în lumină artificială. În timpul lucrului aplicarea unui astfel de filtru pe benzile de culoare pe care contează că le va folosi, îl va informa cu exactitate pe pictor asupra variațiilor la care se poate aștepta, și-i va sugera remediile.

c) METAMERISMUL

Un alt fenomen, aproape la fel de frecvent, dar mai puțin cunoscut de artiști, se datorează, de asemenea, diferențelor de calitate ale eclerajului. Acesta este metamerismul. Definiția savantă[35] ne spune că „două aplicări de culoare sînt metamerice atunci cînd tonurile sînt identice într-o sursă de lumină, dar nu mai sînt în altă sursă". Într-adevăr, se poate racorda foarte bine un ton obținut cu o anumită compoziție pigmentară, folosind o altă compoziție. Să spunem că amestecul dintre un anumit cadmiu și un verde de smarald, prinde exact nuanța celui dintre un ocru și un albastru de Prusia. Atunci metamerismul intră în joc,

[35] Această definiție savantă corespunde mai bine celor spuse de noi decît cea următoare: „Metamerismul este schimbarea de culoare a unui obiect cînd este privit în lumini diferite".

astfel că identitatea, satisfăcătoare de pildă la lumina zilei, va înceta în lumina artificială sau invers. Artistul are, deci, interes ca în timpul execuției să păstreze aceleași elemente de bază ca să compună tonurile pe care le dorește identice. Problema restauratorului este mai delicată, pentru că acesta, în general, nu cunoaște compoziția inițială a amestecului de culori cu care trebuie să se racordeze. Pentru el contează experiența și cunoștințele istorice (în special, cele privind datele la care au apărut diferiții pigmenți).

Dealtfel, experții se servesc de metamerism ca să depisteze repictările. Ei dispun chiar, pentru a merge și mai departe în cercetările lor, de diferite procedee de ecleraj monocromatic[36] și de lampa Wood. Astfel, ultravioletul, invizibil pentru ochii noștri („lumina neagră") comunică celor trei genuri de alb fluorescențe complet diferite: albul de argint se luminează în galben-sulf, albul de zinc în verde deschis, în timp ce albul de titan rămîne foarte închis, spre un brun violaceu. Celelalte culori își au și ele particularitățile lor. În plus, repictările sînt puse clar în evidență (pete închise).

Întrucît atingem problema gravă a identificării, este o datorie să semnalăm aici — dat fiind că progresul ghiulelei îl atrage după sine pe cel al cuirasei — că anumite produse pot fi introduse în mod intenționat pentru ca restaurările să nu poată fi descoperite în lumina Wood. Faptul trebuie cunoscut, pentru că există riscul de a se abuza de acest procedeu, dar trebuie să mai știm că astfel de practici nu scapă neobservate prin alte metode de analiză. Marii noștri restauratori își folosesc talentul pentru a face ca retușurile să fie insesizabile cu ochiul liber iar, cinstea — pentru ca existența retușurilor să poată fi recunoscută și localizată în opera originală. Ei vor privi deci, poate, cu oarecare curiozitate asemenea inovații, dar vor refuza să recurgă la ele.

[36] Lămpi cu sodiu, aparat Macbeth.

d. LUMINA DE REFLEXIE

Calitatea luminii influențează ansamblul spectacolului și este evident că variațiile culorii ei trebuiau să-i seducă pe artiști. Unii au devenit adevărați specialiști, și chiar foarte mari în acest domeniu. Alții, chiar dacă s-au oprit mai puțin asupra lor, le-au studiat în egală măsură. Lista ar fi lungă, începînd de la schițele de la Luvru, în care Veronese opune interiorul unui cort roșu luminii verzi a unei margini de pădure, pînă la tabloul în care Balthus ne conduce de la lumina unei ferestre la cea a unui foc de lemne în cămin.

Acesta este un efect care se extinde asupra ansamblului. Și mai importante—pentru că sînt întotdeauna prezente — sînt acele schimbări caracteristice și locale pe care le suferă lumina de îndată ce nu mai cade direct. Aceasta se întîmplă în ceea ce numim „umbre" care nu sînt altceva decît absența luminii directe. Ele rămîn totuși luminate, dar eroarea de la care provine senzația neplăcută pe care o încercăm în fața unor tablouri constă în aceea că autorul lor a crezut că este vorba de lumină albă de intensitate redusă. În realitate sîntem înconjurați de corpuri colorate, apropiate sau îndepărtate, ele însele luminate. Definiția lor ne amintește faptul că ele absorb unele radiații și le resping pe celelalte. Această lumină pe care ele o reflectă sau o difuzează spre ceea ce nu este direct luminat nu este numai atenuată, ci și colorată. Propria ei natură aduce un caracter comun, adică o legătură între ceea ce dă și ceea ce primește. În acest mod înțelegem sfatul lui Delacroix: „Să legăm obiectele prin întrepătrunderea reflectărilor lor, așa cum înțelegea acest lucru Chardin".

Ca un corolar, observăm că alegerea colorației umbrelor sugerează ambianța, chiar dacă aceasta nu este reprezentată. Această opțiune a artistului, conștientă sau nu, are o asemenea importanță încît Maurice Grosser a putut găsi în ea semnul distinctiv a două școli și rațiunea tonalității generale reci a tablourilor impresioniste:

„Mai ales obiceiul de a picta în aer liber unde umbrele sînt apropiate de albastru și violet. Or, tonalitatea umbrelor, și nu a luminii este cea care determină colorația generală a unui tablou.

Pictorii oficiali lucrează în interior, avînd, pe cît posibil, o fereastră orientată spre nord (astfel ca soarele să nu poată pătrunde, iar direcția luminii să nu se schimbe). Lumina de la nord este albastră (chiar într-o zi noroasă, ea este relativ rece). Dar culorile din atelier sînt, în general, calde: pereții, podeaua, perdelele și mobilierul sînt mai adesea în gama de brunuri, roșu și portocaliu, decît în cea de mov, gri sau albastru. În consecință, aici modelul va fi luminat cu o lumină rece, iar umbrele, reflectînd tonurile calde ale încăperii, vor fi roșcate, brune sau portocalii (cînd picta în aer liber pictorul era ispitit să folosească aceleași nuanțe ca în interior: lumină rece la umbre calde).

Impresioniștii, dimpotrivă, pictau din principiu în aer liber. Lumina solară este galbenă sau portocalie. Albastrul cerului dă reflexe albastre umbrelor obiectelor apropiate, iar albastrul atmosferei aruncă un voal albastru asupra celor îndepărtate, astfel încît singurele culori calde ale peisajelor impresioniste sînt părțile violent luminate ale prim-planurilor. Tot restul tabloului este tratat în nuanțe de violet, verde și albastru. În interior, impresioniștii căutau umbrele albăstrui. Și, cu excepția lui Vuillard, mult brun" [37].

Opalescența

Ca și reflexia, opalescența joacă un rol important în modificarea luminii. Este vorba, totodată, de un fenomen fizic pe care fotografia îl poate înregistra în natură și pe care pictorul, la rîndu-i,

[37] Maurice Grosser, *L'oeil du peintre* (The painter's eye), Ed. Marabout.

îl va folosi pentru opera sa. El este provocat de prezența unor medii tulburi, translucide, adică nici perfect transparente, nici perfect opace. Un mediu transparent, aerul uscat de exemplu, nu reflectă nici una dintre razele pe care le recepționează. Dimpotrivă, un mediu opac — un nor alb sau un pahar de lapte curat — se opune pătrunderii lor și le respinge. Am văzut că această respingere provine din diferența dintre indicele de refracție al particulelor în suspensie și cel al corpului fluid sau solid care le înconjoară. Ne amintim de asemenea — fapt care explică etalarea culorilor prin prismă — că devierea unei radiații depinde de lungimea de undă a acesteia.

Or, opalescența ia naștere atunci cînd aceste particule dispersate devin mai fine sau mai puțin numeroase. Norul nu mai este decît o ceață foarte fină, iar paharul nu conține decît puțin lapte diluat cu multă apă. Opacitatea face loc unei semitransparențe. Lumina începe atunci să traverseze mediul mai întîi prin razele care pot fi deviate cel mai greu, adică cele roșii, apoi cu cele învecinate lor. Dimpotrivă, cele mai refringente (violet, albastru etc.) vor fi mereu respinse. Opalescența produce deci o descompunere a luminii albe. Ea lasă să treacă ceea ce numim tonuri calde și reflectă tonurile reci. Paharul cu lapte diluat cu apă, situat între ochiul nostru și fereastră devine portocaliu, dar este albăstrui dacă îl privim pe un fond întunecat și cu spatele la lumina zilei.

Ca să diminuăm opacitatea, putem, în loc de a dilua, să reducem grosimea mediului interpus. Aceasta se întîmplă cînd vărsăm lapte pe un platou negru și, de asemenea, în frotiurile noastre. Trebuie să insistăm asupra rolului acestui ultim plan întunecat. El nu creează fenomenul, dar ne permite să-l observăm. Într-adevăr, reflectarea albastră se produce întotdeauna, oricare ar fi fondul, dar dacă acesta este deschis, va reflecta portocaliul care a pătruns pînă la el și care, întorcîndu-se, se amestecă cu albastrul care emană

de la suprafață. Lumina albă este astfel reconstituită; nu percepem opalescența.

Transluciditatea care presupune un mediu tulbure este deci incompatibilă cu limpezimea (vom vedea că anumite ore, anumite climate sînt mai propice decît altele fenomenului). Cu toate acestea, ea este foarte frecventă, iar agenții ei sînt de o varietate infinită. În suspensie putem găsi fie apă, fie reziduuri de la combustie, praf, impurități rezistente la dizolvare sau unii dintre pigmenții noștri. Dealtfel, aceasta nu are importanță; ceea ce contează este extrema finețe a particulelor.

În ce privește mediul de dispersie, acesta poate fi gazos, lichid sau solid. Astfel, ne apar opalescente: ceața, fumul și, înainte de uscare, cleiul de pastă, emulsiile, uneori verniurile tulburi (în special cel cu gumă damar). Printre corpurile solide, cităm opalul (de unde derivă cuvîntul „opalescență"), sideful, bagaua și diferite minerale. Adăugăm un caz pe cît de frecvent, pe atît de temut de amatorii de tablouri: este vorba de înalbăstrirea (albirea sau vălul gri) accidentală a unor verniuri aplicate pe tablouri.

Afară, dacă privim un peisaj, aceeași ceață va înalbăstri, treptat, depărtările, sau va deveni, ca în Ruy Blas, „pulberea de aur a serii care umple valea". Opalescența este cea care așază ultramarinele în adînciturile umbroase, care ne încîntă prin albastrul atît de variat al cerului, sau prin nuanțele aurorei și a apusurilor de soare. Fără ea, cerul ar fi negru, iar norii ar rămîne albi și cenușii [38].

Într-adevăr, „cerul este albastru pentru că lumina soarelui se reflectă pe straturile atmosferice plasate pe negrul interspațial. Cînd soarele apune, acesta dimpotrivă, traversează straturile translucide ale ceței. Lumina apare portocalie; acest

[38] Tot din cauza opalescenței, în avion, cînd zburăm deasupra norilor sîntem uimiți de puritatea violetului, de albastrul și purpuriul cu care îi colorează soarele. Totodată, dacă printr-o spărtură a norilor zărim pămîntul sub umbra norilor, acesta ne apare de un gălbui cît se poate de limpede.

portocaliu va tinde spre stacojiu — conform legii amintite mai sus — care este ultima culoare a apusului înainte de întuneric"[39].

Cunoaştem cu toţii celebrul pasaj din Leonardo da Vinci[40]. Dacă acum vedem mai rar fumegînd coşurile caselor, ţigara care se consumă încet într-o cameră în care se strecoară o rază de soare este deosebit de potrivită ca să meditäm asupra opalescenţei. Legile pe care le deducem sînt tot atît de simple ca şi experienţa. Ele se aseamănă cu observaţiile făcute cu ajutorul paharului cu lapte. Dacă mediul translucid se găseşte între noi şi sursa luminoasă, observăm un portocaliu care tinde spre un brun cald, atunci cînd densitatea fumului creşte. Dacă sursa luminoasă este înapoia noastră, mediul translucid o să apară înaintea noastră, de un albastru cu atît mai pur cu cît va fi plasat pe un fond mai închis (acesta din urmă absorbind portocaliul filtrat). Fumul care iese pe coş este şi mai albastru pe verdele închis al pomilor. Pe fundalul cerului luminos, el era mai roşcat.

De aici, regula: velatura (alb în zemuri sau în frotiu) pe fond închis răceşte tonurile. Regulă a cărei aplicare nu este un artificiu de pictor, ci, aşa cum au dovedit Vibert şi Ziloty, reconstituirea fidelă a ceea ce se oferă privirii noastre: culoarea albastră a pielii în locul pe unde trec venele, tenta albului ochiului sau a unei colerete fine, pe fondul unui veşmînt închis la culoare; aspectul catifelat al unei figuri sau a unei piersici. Tot astfel este şi aburirea ulciorului cu apă rece, bruma sau roua de dimineaţă; şi, desigur, mai cu seamă fuga depărtărilor: spaţiul.

Se poate şi invers, dar nu aşa de bine, să încălzim un ton deschis printr-un văl închis. Ne

[39] J. C. Vibert, *La Science de la Peinture*. Această lege amintită mai sus este îndepărtarea, pornind de la verde-galben spre extremiatea spectrului (aici roşul), provocată de scăderea intensităţii luminoase. Efectul ei se adaugă la creşterea selectivităţii, produsă de o opacitate mai mare care nu lasă să treacă decît undele cele mai lungi (V. şi Wilson, citat la pag. 237).

[40] *Carnets de Leonard de Vinci*, traduse în franceză de E. M. Curdy, Gallimard, 1942 (Cf. pag. 44).

amintim că o lumină albă apare roşie, văzută prin fum negru. De aici rezultă că un negru foarte diluat, aplicat subţire pe un fond, îl va face nu gri, ci brun. Totuşi, să nu uităm că un tablou nefiind luminat pe la spate, nu putem pretinde să regăsim aici ce se petrece cînd vălul translucid este între noi înşine şi sursa luminoasă, cu fumul în contre-jour. „Albul unui fond sau cerul albastru pe care îl vom fi pictat resping mult mai puţin lumina decît cerul adevărat. Efectul de opalescenţă este deci mai puţin intens. Va trebui să trucăm, să punem portocaliu în fum".

În cele ce urmează, Vibert se gîndeşte tot la opalescenţă:

„Cînd spun despre frunzele verzi ale plantelor luminate în transparenţă, că sînt de un verde cald, iar despre cele luminate de deasupra că sînt de un verde rece, pictorii spun, deci, adevărul"[41].

Adevăr care — trebuie să mărturisim — este adesea dat uitării ceea ce explică părerile lui Maurice Grosser asupra imposibilităţii de a reproduce culorile verzi ale naturii.

Nu e totuşi mai puţin adevărat că în aceasta, ca şi în mijloacele noastre de expresie, se trece pe nesimţite şi fără discontinuitate de la transparenţă la opalescenţă, apoi de la aceasta la opacitate pronunţată. Astfel, în funcţie de fineţea ceţii, cerul sau depărtările vor merge de la albastru profund, pînă la tonuri îndulcite de prezenţa norilor din ce în ce mai denşi.

Într-un mod asemănător, albul paletei joacă, printr-o diluare mai mică sau mai mare, un rol fundamental şi variat.

[41] Acest citat din Vibert merită să fie continuat: „Nu acelaşi lucru se întîmplă cu poeţii. Ei ar trebui să suprime faimoasele fraze gata făcute: soarele auriu al Sudului, cerul purpuriu al Orientului etc. Dimpotrivă, cu cît soarele este mai aproape de zenit, cu atît lumina lui e mai albă şi mai crudă; cu cît coborîm spre regiunile din sud, cu atît atmosfera e mai puţin încărcată de vapori, cerul e mai albastru, iar lumina mai intensă şi mai palidă. Trebuie să mergem în nord, în ţara ceţurilor pentru a găsi coloraţiile calde, reflexele aurii şi razele purpurii".

Fără să mai repetăm ce am spus despre mediumuri, amintim că adăugarea lor la culori reduce opacitatea acestora. În funcție de alegere și dozaj, pictorul poate merge de la opacitate la transparență absolută, trecînd prin transluciditate. Pe acest drum progresiv, va dispune deci de glasiuri cu caracter opalescent. Pentru realizarea lor, natura pigmentului contează mult, ca și finețea lui. Este, mai ales, cazul alburilor, elemente esențiale ale velaturilor. Albul de zinc, foarte fin și mai puțin opac decît albul de argint sau decît cel de titan, va fi cu atît mai preferat cu cît cel din urmă este gălbui. Adăugăm că velaturile, situîndu-se în straturile cele mai superficiale ale tabloului, sînt în mod deosebit expuse la gazele sulfurate din atmosferă. Acestea nu exercită nici o acțiune asupra albului de zinc, dar sînt capabile să înnegrească în timp albul de argint pe care-l vom păstra pentru paste, în care, după cum știm, este prețuit.

Amestecuri și suprapuneri

Pe scurt, indiferent de orice considerent de ordin estetic, un tablou este o juxtapunere de culori opace, corespunzînd tonurilor locale — fiecare fiind, în plus, prezentat apoi sub lumini spațial variate în colorație și intensitate. Aceasta se obține prin mijloace adecvate efectelor amintite. Mijloacele adecvate sînt amestecurile și suprapunerile care se obțin pornindu-se de la culori opace și culori transparente, avînd dealtfel între aceste paste și glasiuri, intermediari translucizi, demi-paste și frotiuri.

[Amestecul culorilor care îi sperie pe începători se reduce la reguli simple:

1. Să nu ținem seama de avertismentul împotriva „amestecurilor periculoase" care ocupă multe pagini în tratatele de la începutul secolului. Să nu folosim decît sortimentul, dealtfel foarte bogat,

de culori care se pot amesteca între ele și cu stabilitate la lumină pe care ni le propun fabricanții serioși, cu toate garanțiile necesare.

2. Să avem în minte succesiunea culorilor în spectru, deoarece un ton va fi realizat prin amestecarea a două culori care îl încadrează în acest spectru.

3. Dacă aceste două culori sînt vii și puțin distanțate în cadrul spectrului, tonul amestecului va fi și el viu, dar fără să poată fi mai pur decît vreuna din culorile componente. Dacă dorim un ton deosebit de viu, acest lucru nu mai depinde de amestec, ci de natura pigmentului. Trebuie deci să căutăm altceva, să consultăm listele de nuanțe și pe comercianții de culori.

4. Din fericire, tonurile pe care le avem de căutat sînt tonuri rupte. În principiu, le formăm prin adăugarea unei mici cantități din culoarea pură complementară a tonului prea viu, obținut prin amestecarea a două culori principale. Acest lucru este valabil în tipografie, dar pentru noi nu prezintă decît un interes teoretic. Un ton rupt se obține fie prin amestec de culori distanțate între ele în spectru, fie prin folosirea unor culori deja rupte prin natura lor, cum sînt pămînturile, ocrul. În sfîrșit, reprezentînd toate punctele spectrului, unul în mod negativ, altul în mod pozitiv: negrul și albul a căror adăugare nu numai că neutralizează excesul de vivacitate, dar sporește și opacitatea.

5. Caracterul deschis sau închis depinde de opacitatea sau de transparența componentelor (cf. pag. 213, 221, 223) de unde apare posibila intervenție a mediumului care, în plus, ne permite să scădem un ton.]

Amestecul de culori opace este prea cunoscut ca să mai insistăm asupra lui. Reamintim — presupunînd că pe paletă sînt dispuse conform succesiunii în spectru — că două culori învecinate dau o nuanță intermediară variind în funcție de proporții, dar care păstrează puritatea componentelor. Dimpotrivă, cu cît cele două culori amestecate sînt mai îndepărtate una de alta în ordinea din

spectru, cu atît mai mult rezultanta lor se apropie de gri.

Așa cum am subliniat în rîndurile de mai sus, glasiul este mijlocul de a obține *local* lumină colorată. Întrucît el este traversat atît la venire, cît și la plecare de razele colorate reflectate de stratul opac de dedesubt, el îndeplinește de două ori rolul de filtru. El are, deci, același efect ca un pahar colorat de grosime dublă, dar, fie în fața ochiului, fie în fața sursei de lumină.

Acest fapt impune o observație: acțiunea selectivă a unei culori transparente este cu atît mai completă cu cît grosimea culorii este mai mare. Accentuînd un glasiu, colorația lui devine mai pură, dar nu facem să crească efectul unei culori opace punîndu-l în strat mai gros.

Desigur, purificarea unei culori fiind un fenomen de substracție, cantitatea totală de lumină respinsă de infrastructură scade după ce a traversat un glasiu: rezultă o întunecare. Întotdeauna, colorarea ucide luminozitatea (și invers). După cum am văzut [42], vivacitatea este un compromis între puritate și luminozitate.

Orice ar spune Vibert [43], glasiul nu convine părților luminate. Doctorul de Mayerne vorbind despre roșu — în timp ce descrie diferitele procedee de lucru — îl contrazice în pasajul de mai jos. Dealtfel, acesta ne aduce, în plus, descrierea modului de lucru în acea epocă, mod care a știut să exploateze cel mai bine resursele suprapunerilor:

[42] V. pag. 177.

[43] „Dacă suprapunem o culoare transparentă peste alb... e ca și cum am pune o lumină în spatele acestei culori...

„Prima observație pe care o vom face este că, prin acest nou mijloc, obținem o intensitate colorantă mult mai mare pentru aceeași intensitate luminoasă; adică, atunci cînd, cu culori opace vrem să obținem de pildă, un roșu foarte luminat, trebuie să adăugăm atîta alb, încît să ajungem la un roz pal în care senzația de roșu dispare aproape complet, în timp ce în transparență obținem, la același grad de lumină, un roz mult mai viu, în care senzația de roșu este încă foarte sensibilă" (Vibert, *La Science de la Peinture*).

„Execuția cu roșu: Trebuie, mai întîi, să pictăm culorile moarte[44], adică să punem primul strat cu cinabru și lac după care lăsăm să se usuce; apoi trebuie pus un glasiu frumos de lac, iar pe urmă adîncim cu lac și cu cel mai intens negru de ivoriu preparate cu verdigri și cuperoză ca strat de dedesubt, și dăm strălucire cu cinabru și cu un pic de miniu foarte luminos, sau cu cinabru la care adăugăm cît de puțin alb de plumb".

Nu-i așa că textul parcă ne face poftă să pictăm o somptuoasă mantie roșie? Trebuie să începem cu tonul local. El se aplică în doi timpi pe toată suprafața: mai întîi culorile „moarte", adică opace (vermillon-ul sau cinabrul acoperă destul de bine ca să putem corecta cu lac tendința lui spre gălbui), apoi roșu peste roșu, un „glacé" de lac. Acesta din urmă se aplică peste tot într-un strat relativ subțire; el conferă suprafeței un ton mai pur, mai sonor, deși de luminozitate mai redusă. Pe această bază care, pe alocuri, va putea rămîne aparentă, se va reprezenta acum relieful.

În primul rînd, trebuie să facem să se simtă că adînciturile formate de cute sînt doar luminate de reflectări. O culoare transparentă absoarbe cu atît mai multă lumină cu cît este aplicată într-un strat mai gros. Este, deci, suficient să întărim, în locurile dorite, primul glasiu, folosind același lac, operație atît de expresiv desemnată prin termenul „a adînci"; totodată, în fundul adînciturilor, unde lumina nu mai ajunge, intervine un negru, puțin opac prin natura lui, negrul de ivoriu a cărui transparență relativă este și mai accentuată prin diluția prealabilă [45].

La polul opus se situează părțile direct luminate. Vermillon-ul este folosit aici singur, fără lac, deci la maximum de opacitate și de claritate.

[44] *Manuscrisul* De Mayerne, pag. 91.

[Prin acest termen trebuie să înțelegem culorile care nu vor fi lăsate la suprafață, ci vor fi „îngropate", adică acoperite prin suprapunerile ulterioare.]

[45] Lacul și negrul uscîndu-se nesatisfăcător, de Mayerne ne sfătuiește, ca și într-un pasaj precedent, să adăugăm sicativi (verdigri/hidrocarbonat de cupru =

În fine, ajungem la elementele cele mai înconjurate de lumină, la reliefurile, pe care, din această cauză, trebuie să le punem în valoare. Este vorba de așa-numitele străluciri. Acestea reflectă nu numai culoarea obiectului, ci și albul, pentru că sînt suprasaturate de lumină. Astfel, conducîndu-ne după fenomenul natural, sugerăm să se adauge la miniu portocaliu sau la vermillon [46], puțin alb de argint.

Alte procedee de lucru cu culorile [47] alb, albastru, negru sînt tot atît de bogate în învățăminte. N-am vrea ca slăbiciunea noastră pentru bătrînul doctor să-i deranjeze pe alții. Și, totuși, ce lecție ne oferă manuscrisul acesta! Se poate oare arăta mai bine că în pictură nu există un procedeu, ci procedee, că fiecare își are locul său și trebuie folosit în cunoștință de cauză? Iar printre ele, în funcție de ceea ce urmărim, puritatea sau intensitatea luminoasă, vom suprapune culoarea peste alb sau o vom amesteca cu albul.

Suprapunerea unui glasiu, fie peste o culoare opacă, fie peste un alt glasiu intermediar nu ridică

---

cupru/cuperoză; sulfat de zinc = zinc). Acest text arată clar ce trebuie să înțelegem prin „glasiu".

Este o culoare transparentă a cărei saturație și profunzime variază local prin modificarea grosimii.

Trebuie să o deosebim de „frotiu" (culoare opacă în strat subțire) și de verniul lucios colorat aplicat în aplat (strat egal și neted) ca lacurile de caroserie, sau acest prim strat pe care l-am numit „glacé". V. nota 49; un albastru se glasează printr-un galben în aplat.

„Velatura" este un glasiu translucid (Marijnissen), dar ideea de văl ne duce cu gîndul mai curînd la fenomenul de opalescență („sfumato", ideea de afumat și de încețoșat înseamnă și altceva).

[46] Vom nota aplicarea implicită a legii conform căreia creșterea intensității luminoase apropie un ton de partea centrală a spectrului. Vermillon-ul era deja mai galben decît amestecul constînd din vermillon și lac; însuși numele său ne amintește că miniul portocaliu este un portocaliu.

Toate aceste detalii ne arată cît de mult a avut această epocă simțul culorii, fapt pe care alterarea tablourilor ni-l ascunde prea adeseori.

[47] V. pag. 75 și 213.

probleme, deoarece vom regăsi aici regulile amestecurilor substractive [48].

Ele se enunță astfel: două culori de tonalitate identică: puritate accentuată; două culori vecine în ordinea spectrului: nuanță intermediară încă destul de vie [49].

Dar, cu cît aceste culori sînt mai depărtate una de alta, cu atît puritatea cedează mai mult locul întunecării. Complementare, ele ar da un negru pur, dacă ar fi riguros transparente și în straturi groase. În general, ele atrag după sine un grizai, mai mult sau mai puțin accentuat al nuanței intermediare care rămîne cu atît mai predominantă, cu cît distanța între ele este mai mică [50].

Trebuie să ne amintim că nu există nimic absolut. Am văzut că trebuie să punem un glasiu peste un negru, pentru că negrul opac încă mai respinge lumina. În plus, efectele se schimbă în funcție de grosimea și de forța colorantă a tonurilor suprapuse. Dacă sînt slabe, acestea nu-și îndeplinesc decît parțial rolul de filtru. Multe dintre culorile noastre sînt translucide, dar nu transparente. În acest caz, contează ordinea în care le suprapunem, fapt care dealtfel nu este nefolositor.

În plus, velaturile pot fi asociate glasiurilor. Ne amintim de sfatul lui Rubens să nu lăsăm niciodată să se strecoare nici un pic de alb dacă vrem să păstrăm profunzimea unei umbre [51].

---

[48] Dacă șovăim, ar trebui fie să ne gîndim la experiențele cu sticle colorate, fie că ne referim la tabloul de suprapuneri în benzi încrucișate, așa cum am sugerat să se facă.

[49] În secolul al XVIII-lea, încă mai exista ceva din această tradiție. Astfel, Oudry ne sfătuiește, pentru a compune un verde, să punem un glasiu galben peste un albastru. Este ceea ce va face Boucher.

[50] Vom regăsi procedeul cu cele trei primare folosit în tipografie și, de asemenea, cu culori cu tendințe mai opace, faimoasele „griuri optice" cu tonalități atît de fine ale lui Veronese (o primară și o binară suprapuse în demipaste).

[51] V. pag. 91; se reamintește acel faimos îndemn: „să ne ferim să lăsăm să se strecoare albul care tocește vîrful fin al transparenței". Ingres îl va fi uitat (sau va fi vrut să-l uite) făcînd astfel ca pictura în ulei să piardă

Totodată, nu uităm nici sfatul de a modela, făcînd să alunece tonul de lumină (opac) spre tonul transparent al umbrei, ceea ce constituie modul de a crea o velatură. Şi ştim că nu există nici o contradicţie aici, ci două efecte diferite pe care artistul le poate produce la alegere. Dealtfel, Rubens le folosea pe amîndouă [52].

În legătură cu opalescenţa, am recunoscut că, într-un tablou, nu putem reconstitui întotdeauna toate fenomenele din natură, sau, cel puţin să conferim proceselor lor aceeaşi intensitate pe care le-o conferă natura. Ne-am gîndit şi la verdele lui Grosser şi la straturile structurate ale florilor şi penelor. De asemenea, dacă vom spune, împreună cu Vibert, că în efectele de transparenţă totul se petrece ca şi cum culoarea ar fi luminată din spate, nu trebuie să uităm că albul pînzei sau paletei noastre nu este lumină, ci un palid reflex al acesteia. Un glasiu nu va avea niciodată strălucirea unui vitraliu, şi va trebui să consimţim să colorăm puţin fumul care iese pe coş.

Dar, păstrînd proporţiile, avem elementele care ne permit să punem în joc aceleaşi cauze, deci să reproducem aceleaşi efecte. Astfel, exprimarea noastră va fi mai variată şi, în acelaşi timp, mai adevărată. Cunoaşterea nu ucide sensibilitatea artistului; ea îi permite să se entuziasmeze. Mai slab decît natura în fiecare dintre mijloacele sale, el o poate depăşi coordonîndu-le. Desenatorul, uneori în mai mare măsură decît sculptorul, poate exagera un relief, prin umbre şi lumini viguroase [53]. De asemenea, pictorul se poate exprima cu forţă sau cu delicateţe. Totul depinde de modul în care va combina contrastele colorate sau opoziţiile dintre transparenţă şi opacitatea materiei.

---

una dintre resursele ei cele mai preţioase. În această privinţă, Delacroix procedează invers, refuzînd albul, aşa cum fac şi unii pictori contemporani, deşi urmăresc mai puţin valoarea decît culoarea.

[52] V. la Luvru tabloul „Sacrificiul lui Abraham".

[53] Este regula „la umbre mari, lumini mari".

PERCEPŢIA VIZUALĂ A CULORILOR

„Cine ar crede oare că un spaţiu atît de mic poate cuprinde imaginile întregului univers? O, fenomen minunat! Ce talent se poate lăuda că pătrunde astfel natura? Ce limbă ar putea oare să prezinte o minune atît de mare? Cu adevărat, niciuna. Iată ce conduce cuvîntul omului spre aprecierea lucrurilor divine."

Carnetele lui LEONARDO DA VINCI

Între fenomenele fizice pe care tocmai le-am evocat şi impresiile psihice la care ajung, intervine percepţia vizuală. Trebuie să cunoaştem procesul ei, pentru că el comportă caracteristici care ne influenţează senzaţiile.

Ne-am putea mulţumi să descriem anumite fapte, apoi să le clasificăm în mod empiric. Deşi conştienţi de ignoranţa noastră, vom încerca să arătăm că faptele se leagă între ele şi că fiecare are o raţiune de a fi deosebit, dar parte integrantă a unui tot orientat spre un ţel comun.

Studiul fiinţelor vii foloseşte în permanenţă cuvintele „organism", „organ". Ele au un sens foarte apropiat de „organizare" şi evocă asocierea unor elemente diferite, dar alese astfel încît să se obţină un anumit rezultat. Acest fapt subînţelege acţiunea, în lume, a ceea ce Lecomte de Nouy numea anti-hazard, termen al cărui sens

îl înțelegem cu atît mai bine cu cît André Malraux l-a reluat referindu-se la Artă. Într-adevăr, nu trebuie să sperăm să facem un tablou aruncînd culorile pe spatele lui, și nici un poem amestecînd literele alfabetului. Din acest motiv, celor care ne vor vorbi despre incoerența și absurditatea Universului, le vom opune existența acestor ochi a căror posesiune nu ne-a costat decît osteneala de a ne naște.

Percepția luminii

Ochii sînt organul văzului. La școală am învățat că văzul face parte din cele cinci simțuri. Acestea au toate o funcțiune comună: să ne documenteze în legătură cu ceea ce ne înconjoară. La ființele cele mai evoluate ele îndeplinesc mai bine această misiune, specializîndu-se. Pipăitul, gustul, mirosul ne informează asupra lucrurilor care oferă un contact direct.

În ceea ce privește obiectele îndepărtate, informațiile nu ne parvin decît prin undele pe care le emit. Acestea sînt foarte variate. S-a operat o selecție printre ele și mijloacele apte să realizeze recepționarea lor în scopul de a aduce maximum de informații ființei vii, în funcție de ce este ea și de modul ei de viață. Să ne gîndim la radarul liliacului, la văzul și orientarea albinei etc.

În ce ne privește, noi percepem semnale sonore și luminoase emise, primele, pe un mare număr de octave, iar celelalte pe o zonă limitată. Aceste unde devin zgomotele și culorile noastre. Variațiile naturii și intensității lor, cum este modularea vocii la telefon, ne comunică mai mult. Ele totuși nu ar fi suficiente ca să ne informeze asupra raporturilor de distanță și de mișcare a obiectelor; ar fi insuficiente și în ce privește direcția în care se situează fiecare punct al suprafeței lor în raport cu noi, de unde rezultă imposibilitatea creării unei noțiuni privind forma acestora. Trebuie deci să

aibă loc, întrucîtva în maniera în care funcționează radarul, o explorare a spațiului pentru a determina originea emisiunilor. Această sarcină esențială a informării este îndeplinită datorită specializării organelor. Totuși, acest fapt comportă un sacrificiu: pentru fiecare simț, rezultatul dorit va fi atins, dar auzul nu va avea toate posibilitățile văzului și invers.

Astfel, Rood a putut să scrie: „Amestecul a două sunete muzicale ne dă un acord consonant sau disonant, iar urechea oricărui muzician exersat recunoaște notele care-l compun, dar amestecul a două fascicole de lumină colorate diferit produce o culoare nouă ale cărei elemente inițiale nu ar putea fi deosebite nici chiar de ochiul unui pictor.“[1]

Dimpotrivă, efectul stereofonic nu ne indică decît foarte sumar punctul de pornire al unui sunet. Cînd ascultăm un concert, urechea situează prost în spațiu poziția unui anumit instrument pe care ochiul nostru o observă imediat, în timp ce ea, dimpotrivă, îi va analiza toate vibrațiile.

Dacă văzul s-ar comporta ca auzul, ochiul nu ar percepe din ceea ce îl înconjoară decît un halou mai mult sau mai puțin cenușiu, dar căruia i-ar sesiza fiecare rază componentă. Să ne închipuim culorile bine ordonate ale paletei apărînd încețoșate într-un ton uniform în care s-ar „simți“ nuanța proprie fiecărei paste [2].

De ce oare, ochiul mai curînd decît urechea, are capacitatea de a analiza punct cu punct spațiul? Un fizician va răspunde că există o rațiune care ține de precizie, de claritate. Undele scurte se propagă cu mult mai multă rigurozitate decît cele lungi. Propagarea rectilinie este proprie luminii.

Văzul ne va permite deci să cunoaștem emisiunile pe care le percepe nu transmițîndu-le în bloc, ci luînd separat fiecare parcelă a spațiului,

[1] N. Rood, *Théorie scientifique des Couleurs*.

[2] Ne putem gîndi, de asemenea, la pata luminoasă pe care ar face-o pe ecran o lanternă de proiecție, conținînd un diapozitiv în culori și care ar fi foarte dereglată.

ca să ne informeze asupra calității și cantității luminii care emană, local, de acolo. Știm că ochiul, ca și aparatul fotografic, are o lentilă care leagă selectiv fiecare punct al unui obiect de un punct anumit a ceea ce numim imaginea reală a acestuia. Aceste puncte de corespondență, deși sînt într-un număr imens, nu ocupă pe retină sau pe pelicula fotografică decît o suprafață incredibil de redusă. Dar, oricare dintre punctele acestea trebuie să constituie un receptor destul de complet și de selectiv ca să deosebească, într-un număr tot atît de mare de combinații colorate posibile, pe cea care îi parvine în aceeași clipă.

Este ceea ce afirmă Maurice Dériběré: „ochiul poate deosebi cu ușurință un mare număr de culori. Dar pare imposibil ca în retina noastră să existe sisteme receptoare atît de numeroase. Cele 800 000 fibre ale nervului optic nu ar fi deajuns dacă ar trebui să aducă în fiecare punct, pe o cale diferită, un mesaj colorat, ales dintre atîtea altele posibile"[3].

Și mai puțin încă am putea închide în granule de emulsie de sare de argint atît de minuscule, toate amestecurile imaginabile ale paletei.

Din această cauză, existența văzului și exprimarea culorilor în fotografie sau în televiziune nu sînt de conceput decît în măsura în care individualitatea fiecăreia dintre multiplele combinații colorate poate fi identificată și reprodusă datorită doar unui număr foarte redus de caractere. Este ceea ce se întîmplă în realitate. Cu toate acestea vom înțelege mai bine subtilul procedeu al văzului examinînd mai întîi cum se poate stabili semnalmentul de netăgăduit al celei mai comune culori.

---

[3] Cu atît mai mult cu cît — adaugă el în continuare — aceste sisteme receptoare, situate pe o suprafață de 2,5 cm sînt mult mai numeroase decît fibrele nervoase, pentru că numai în partea centrală avem o fibră la o celulă sensibilă. Pe măsură ce ne îndepărtăm de acest centru, celulele sînt grupate astfel încît să ajungă la 100 și 200 pe fibră nervoasă (Maurice Dériběré, *La Couleur*, Col. „Que Sais-je?", Presses Universitaires de France).

Culoarea, mărime măsurabilă

În numărul infinit de locuri în care un obiect se poate situa în spațiu, știm să-i determinăm exact amplasamentul (sau să-i atribuim unul) cu ajutorul doar a trei măsuri luate în lungime, lățime și înălțime.

Soluția problemei identificării culorilor a fost descoperită treptat într-un mod care ne amintește de folosirea acestor măsurători. Încă nu este totul perfect, și e interesant de urmărit acest drum unde se întîlnesc cercetători din disciplinele cele mai diverse: fizicieni și naturaliști, desigur, dar și toți cei care, într-un scop practic, au de definit și de reprodus culorile. Printre ei sînt tehnicieni de profesii atît de diferite ca tipografi, decoratori, vopsitori, creatori de modă și mulți alții, ca și savanți care se preocupă de descrierea vreunui fenomen rar sau trecător. Astfel, la baza importantelor lucrări ale lui Alexis Marnier-Lapostolle[4] a stat faptul că autorul a avut un frate botanist.

Într-adevăr, este greu să comunicăm altceva ce înțelegem noi printr-o anumită nuanță. Asta ne amintește de vechiul dicton referitor la gusturi și culori. Cînd putem, facem apel la eșantioane. Ca să fie fidele, acestea trebuie să fie constituite din însăși substanța al cărei caracter particular vrem să-l exprimăm. O ceramică nu va avea niciodată tonalitatea unei țesături, iar un tabel de nuanțe tipărit ne va aminti foarte aproximativ de conținutul tuburilor. Mai mult încă, atunci cînd materia este identică, nu știu oare pictorii cît de mult variază o tușă din aceeași pastă, în funcție de modul în care este aplicată? În fine, adeseori este imposibil să expediem departe unele eșantioane (sau să le păstrăm), deoarece, cu timpul, multe se alterează sau se fanează.

---

[4] Unele au fost publicate la Centrul de informații asupra culorii de Asociația franceză de colorimetrie și au apărut în revista *Couleurs* (Presses Continentales).

Ce-i de făcut dacă este vorba, de pildă, de o floare sau de o ciupercă?

Să recurgem la vocabular? Ce carosier, căruia i-ar lipsi vopseaua ca să efectueze un racord și care nu s-ar putea adresa furnizorului său curent, ar fi atît de naiv încît să-i scrie altuia formulîndu-și pur și simplu comanda: „verde rezedă" sau „albastru deschis", în timp ce produsele formate dintr-un singur pigment (tot atît de bine definite chimic ca un „verde smarald") pot să difere de la un fabricant la altul?

Numerotarea tuturor nuanțelor ar fi mai exactă. Chiar limitîndu-se la o singură substanță, lîna pentru tapiserii de pildă, ghicim cu ușurință că am avea nevoie de foarte multe dacă vrem să nu ne scape nimic, ceea ce înseamnă costuri ridicate și încurcături. Această metodă, mai empirică decît măsurile de care vorbim, ne aduce totuși unele servicii. Pentru a facilita folosirea ei, tonurile trebuie dispuse într-o ordine unanim definită și acceptată. Din această cauză, mai înainte de orice, trebuie să stabilim o clasificare metodică a cărei logică se va impune cu atît mai mult cu cît arbitrariul va fi exclus.

Colorimetria

Diverse realizări care fac să varieze proporțiile cîtorva culori de bază, tind să constituie, sub formă de atlas sau de cataloage, o prezentare în care am putea găsi cu ușurință orice nuanță posibilă sau căutată. Trebuie să semnalăm existența unor astfel de sisteme, pentru că sînt în legătură cu subiectul nostru și ne fac unele servicii. Dealtfel, ele sînt atît de apropiate de preocupările pictorilor, încît unul dintre ei, Munsell, a contribuit în mare măsură la crearea lor. Perfecționarea lor continuă. L-am citat pe Alexis Marnier-Lapostolle, dar și alții trebuie

numiți la rîndul lor, fără ca cineva să pretindă că poate să exprime totul. Mai multe cauze (în special, așa cum am văzut, diversitatea materialelor de comparat) rămîn în permanență limitative.

O altă metodă, colorimetria, oferă o precizie mai mare și ne pune la dispoziție documente exprimate în cifre, deci transimisibile și permanente. Menționăm că aici mijloacele de detecție nu sînt limitate la un spațiu infim, așa cum este cazul pentru funcțiunea punctuală a ochiului. Acest fapt permite fizicienilor să aleagă între diferitele procedee de studiu.

Primul procedeu folosește o prismă. Explorînd întregul spectru, se stabilește natura elementelor care compun o emisiune luminoasă și se măsoară amplitudinea fiecăreia dintre undele prezente.

Alături de acest procedeu al cărui caracter analitic ne face să ne gîndim la auz, un altul este mai apropiat de văz. Să ne amintim de cele trei proiectoare îndreptate spre un ecran. Înzestrîndu-l pe fiecare cu un dispozitiv care să permită variația puterii luminoase, vom doza selectiv razele transmise prin filtrele galben, albastru-cian și roșu-magenta, sau, în cazul de față, roșu, verde și albastru. Din amestecul lor aditiv vor lua naștere nuanțele cele mai variate. Întrucît este simplu să dotăm dispozitivele de reglaj cu ace indicatoare și cadrane gradate, ne dăm seama că la fiecare nuanță corespund trei numere.

Or, putem compara o culoare materială, luminată în lumină albă, cu o suprafață albă pe care converg cele trei proiectoare cu intensitate reglabilă. Unele aparate fac ca aceste două pete luminoase să se juxtapună, desigur, fără să se amestece una cu alta. Atunci căutăm să o facem pe cea de-a doua identică cu prima, acționînd asupra puterii fiecăruia dintre proiectoarele cu filtru. În final, citim trei numere. În aceasta constă esența unei metode care ne permite

să cifrăm și, de aici, să reproducem culoarea unui obiect [5].

Astfel, vom deduce prin analogie că într-un punct al ochiului va fi suficient un număr foarte mic de senzații, fiecare variind doar prin intensitate, ca să efectuăm o asemenea identificare.

Ca să încheiem aceste considerații asupra colorimetriei, adăugăm că ea ne permite și să arătăm prin reprezentări măsurabile modul în care culorile se situează unele în raport cu altele. Aceste reprezentări trebuie executate în relief, deoarece trei numere nu-și pot găsi corespondent decît în cele trei dimensiuni ale spațiului, adică într-un volum. Astfel, s-au realizat machete [6] numite „corpora de culori", dar ce complicație reprezintă! Or, atribuind dinainte o anumită valoare unor elemente, și cu ajutorul cîtorva artificii de calcul, [7] vom reuși să obținem o reprezentare plană [8]. (V. figura din pag. 263).

Acestea sînt diagramele de culoare. Nu o vom da aici pe cea mai folosită în prezent (cea a Comisiei Internaționale pentru Ecleraj), ci pe cea care derivă din triunghiul lui Maxwell.

Aceasta pentru că ne gîndim nu atît să aplicăm asemenea reprezentări în domeniul picturii, ci mai curînd să dovedim că o reprezentare plană a culorilor este limitată prin stabilirea apriorică a uneia dintre variabile, de obicei intensitatea.

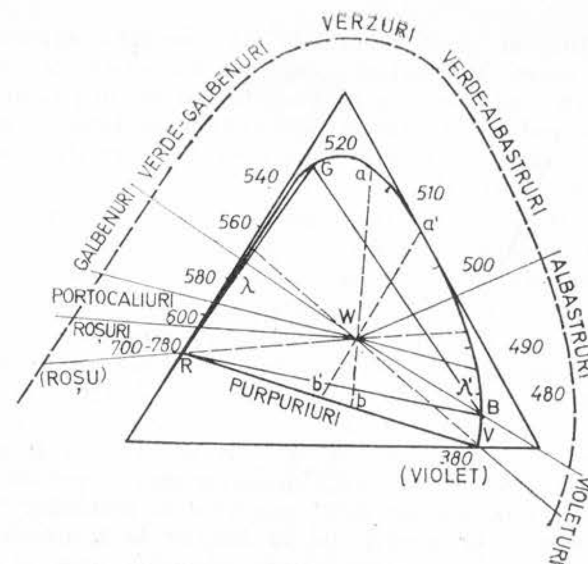
---

[5] Faptul — trebuie să ne amintim acest lucru — depinde de sursa care-l luminează și pe care se cuvine să o precizăm. Or, a vedea o substanță colorată, înseamnă a recepționa cele trei tipuri de radiații a căror sumă reprezintă intensitatea totală. Deci ne putem exprima altfel: vom da intensitatea și doar procentajul a două dintre radiații, cea din urmă calculîndu-se prin simplă scădere aritmetică. Acest procedeu care exteriorizează intensitatea este folosit în numeroase diagrame. „Artificiile de calcul" de care vorbim mai jos, destinate să ofere o reprezentare plană în două dimensiuni, constau în stabilirea convențională a valorii intensității.

[6] V. exemplul de la pag. 267.

[7] V. nota 5.

[8] Unele hărți geografice reușesc, prin mijloace destul de diferite (notări sau curbe de nivel) să dea informații referitoare la altitudine.



Or, deși mai evoluată, figura lui Maxwell pune cu deosebire în evidență faptul că cercurile noastre cromatice obișnuite sînt niște diagrame rudimentare. Ca atare, ele sînt supuse acelorași imperative. Cu toate acestea, prea puțini autori menționează faptul. Așa se explică obiceiul nostru de a crede că unul dintre aceste cercuri reprezintă ansamblul complet al culorilor, în timp ce el nu oferă decît un caz deosebit, corespunzător unei intensități date. Dacă aceasta variază, apar noi nuanțe. Faptul este totuși cunoscut demult! Într-adevăr, acum aproape trei secole, Newton a pus albul în centrul unui cerc a cărui circumferință era ocupată de culorile pure, adică saturate, obținute prin descompunere spectrală. În consecință, punctele situate pe o rază anumită ar corespunde diferitelor amestecuri dintre alb și culoarea pură care formează extremitatea. Ele constituie degradeurile.

Dar și Newton înțelesese necesitatea unei a treia dimensiuni pentru reprezentarea în totalitate a varietății impresiilor colorate.

Să ne reamintim exemplul propus de Déribéré:
 slăbirea eclerajului face ca portocaliul să fie mai

întunecat decît o tabletă de ciocolată expusă la soare. Mai putem spune, de asemenea, că un ocru o să apară ca un cadmiu sau ca un pămînt de umbră, în funcție de intensitatea luminii, și am insistat asupra valorii cu totul relative a cuvîntului „alb".

Dacă albul însuși este un element variabil, se înțelege de la sine că și amestecurile sale cu anumite proporții de culori pure vor varia.

Goethe stabilise deja o legătură între fenomenele cromatice și luminozitate sau întuneric, arătînd că astfel le-am putea caracteriza. Mérimée, pe de altă parte, sugera această imagine atît de frapantă și de adevărată: „scara cromatică ce se înfundă într-un loc întunecat". În fine, Paul Sérusier scrie: „*Centrul cercului reprezintă un gri incolor nu albul, așa cum se pretindea*"[9]. Trecerea progresivă de la lumină la întuneric, acționează simultan asupra culorilor pure și a incolorului central care parcurge scara griurilor de la alb la negru. Asocierea degradeului și a întunecării va realiza astfel toate tonurile, așa cum a intuit Ostwald.

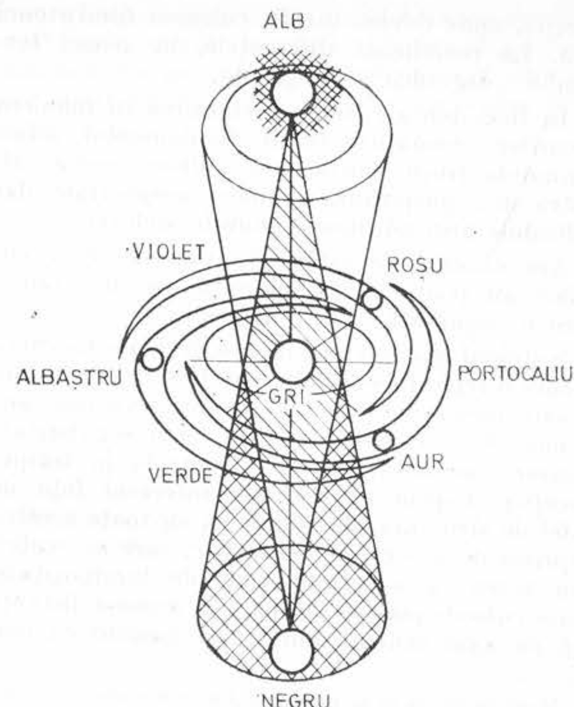
Un procedeu atît de simplu, chiar dacă sacrifică unele criterii fizice, trebuie că i-a sedus pe pictorii preocupați de incidențe psihologice. Este cazul lui Paul Klee, autorul „Noii Obiectivități" („Neue Sachlichkeit"). Schema [10] sa ne reamintește ideea lui Goethe. Albul *(weiß)*, este sus, iar negrul *(schwarz)* este jos.

Între acestea două variază griul *(grau)*. Culorile pure se dispun circular în spațiu, roșu *(rot)*, portocaliu, galben *(gelb)*, verde *(grün)*, albastru *(blau)*, violet.

---

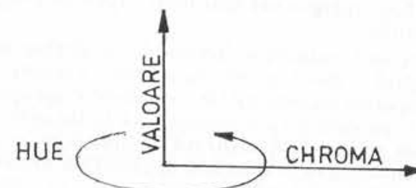
[9] Acest extras dintr-o scrisoare către Verkade continuă astfel: „„... știi că eu consider albul ca pe o culoare neclasificabilă, care ar fi nota obscură a unei game cerești, invizibilă ochilor noștri. Deci el nu ne va servi decît ca să producem disonanțe." (În armonie, această disonanță se explică prin faptul că albul diferă prin luminozitate de toate culorile cărora le este opus în cadrul cercului).

[10] V. Paul Klee, *Ecrits sur l'art*, I, *La pensée créatrice* pag. 488, Ed. Dessain et Tolra, Paris.



Pictorul american Munsell (1858—1918) este autorul unei reprezentări devenită clasică:

Variația luminozității este reprezentată vertical. Aceasta este valoarea („value") care ne permite să adăugăm după denumirea culorii adjectivele „deschis" sau „închis".



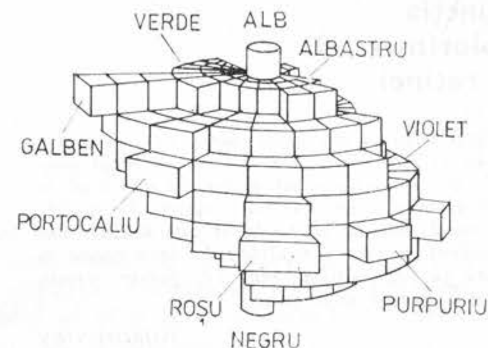
 Saturația („chroma") crește orizontal, de la centrul gri unde este nulă, pînă în zona cea mai

externă, unde devine totală, culoarea fiind atunci pură. Ea marchează diferențele, în sensul termenilor „degradeu“ sau „rupt“.

În fine, tenta („hue“), determină în maniera cercurilor cromatice tonul fundamental, adică dominanta (roșu, portocaliu, galben, verde, albastru etc., purpuriurile, culori nespectrale dar realizabile prin adițiune, fiindu-le incluse).

Am văzut că o astfel de prezentare a culorilor nu poate să fie figurată pe un plan [11] întrucît comportă trei dimensiuni.

Sistemul Munsell ne conduce deci la o machetă pe care o reproducem în perspectivă. Să nu uităm că este opera unui pictor. Tonurile variază aici în mod delicat prin intervale de o regularitate a căror constantă, ochiul o controla în timpul *execuției*. Faptul ne sporește interesul față de astfel de structură, dar rămînem cu toate acestea surprinși de aspectul ei asimetric, care se explică prin aceea că s-a ținut cont de luminozitate. Toate culorile pure se situează la aceeași distanță față de axul central, adică pe cilindrul cu diametrul cel mai mare dar, nefiind de luminozitate egală, ele ocupă niveluri diferite; fiind foarte luminos, un galben saturat se plasează mult mai sus decît un albastru pur care ne apare foarte întunecat.



Se pot tăia felii din acest corp solid, operînd fie pe orizontală, fie pe axul vertical. De asemenea, putem derula un cilindru, ca și cum am curăța de coajă un fruct. Obținem astfel prezentări parțiale, dar plane, pe care le reproducem sub formă de planșe compuse din mici cartoane colorate și lipite. Alcătuim astfel albume care ne prezintă, filă cu filă, familii de culori fie cu aceeași tentă, fie cu aceeași saturație sau luminozitate.

Astfel de atlase — repetăm, producții ale unor pictori — pot servi artistului. Trebuie să spunem, totuși, că ele au ceva trist, așa cum observă Marnier-Lapostolle, care consideră că motivul este o înălbăstrire datorată albului, efect (de răcire) pe care l-am evocat și pe care el îl numește fenomen de cianotropie. Alburile sau griurile au, desigur, aici același efect. De unde rezultă că în tot ce este degradeu, tonurile reci înving tonurile calde. Exact acest lucru îl observăm cînd reluăm în straturi colorate, prea transparente,

[11] Să încercăm să ne familiarizăm cu semnificația celor trei variabile:

Claritatea. Este ceea ce măsoară celula aparatului nostru fotografic ca să ne dea timpul de expunere sau diafragma convenabilă. Fizicienii o numesc „luminanță“ și o măsoară în „apostilb“. Această unitate corespunde cu ceea ce respinge o suprafață perfect albă sub lumina unui lux (o lumînare la distnța de un metru). Pictorul știe că lumina reflectată depinde și de capacitatea reflectivă a suprafeței (cazul unui tablou mat sau vernisat).

Tenta. Este culoarea din spectru, adică pură, de care culoarea dată se apropie cel mai mult. Idee de lungime de undă dominantă.

Puritatea sau saturația. Ideea de a obține culoarea dată, adăugînd culorii pure dominante (tenta) alb și negru în proporții adecvate. De aici derivă apropierile — denumirile — pe care ne-am obișnuit să le folosim: Culoarea luminoasă și totodată saturată a unui corp = culoare vie. Culoare luminoasă și totodată spălăcită a unui corp = culoare pală (vecină cu albul).

Culoare închisă și în același timp saturată a unui corp = culoare profundă.

Culoare închisă și în același timp spălăcită a unui corp = culoarea mohorîtă (vecină cu negrul).

o schiță umbrită în „grisai". Critica adresată tuturor sistemelor actuale de figurare constă în aceea că introducerea unui gri material într-o culoare nu poate corespunde, pentru aceasta, cu acțiunea de slăbire a luminii.

Funcția colorimetrică a retinei

„Fucă cerul ca orizontul vostru să devină din zi în zi mai vast! De sisteme se leagă doar cei care nu reușesc să pătrundă adevărul în întregime și care vor să-l apuce de coadă; sistemul este ca o coadă a adevărului, dar adevărul este ca o șopîrlă: îți lasă coada în mînă și fuge, știind bine că, foarte repede, o să-i crească alta nouă."

TURGHENIEV

În arte, ca și în știință, sistemele au făcut astfel încît coada șopîrlei să devină caducă. În legătură cu văzul este ispititor să comparăm ochiul cu aparatul fotografic, sau, cum s-a făcut de la Renaștere încoace, cu *„Camera optica"*.

Această comparație a dat naștere unui sistem: perspectiva, ale cărei primejdii sînt cunoscute; printre altele, uitarea faptului că imaginile formate pe o suprafață plană și pe retina curbă sînt diferite. După teoriile lui Alberti și fericita intervenție a lui Leonardo, încălcările voite, numite „false perspective", au reprezentat corecția empirică pe care sensibilitatea marilor artiști a știut s-o aducă unor astfel de confuzii. Prin mai buna cunoaștere a faptelor, datorită progreselor opticii, „trucurile", au devenit legi.

Mult mai aproape de noi, fără să omitem erorile lui Munsell, să ne gîndim la această „deosebire între cei care pictează obiectul și cei care pictează lumina".

Paul Signac scrie: „Natura pictează numai cu culorile spectrului solar, degradate la infinit, și

nu-și permite nici un milimetru pătrat de tentă plată". El crede că o copiază prin divizionism. Dar coada șopârlei se va rupe prin confundarea efectului aditiv obținut astfel, cu efectul substractiv, caracteristic tuturor amestecurilor materiale. Adevărul va dispărea, lipsit de profunzimea culorii pe care depărtarea nu o poate obține în felul acesta. Rotirea discurilor lui Maxwell ar fi trebuit să ne facă să ne gîndim la aceasta.

Toate sistemele dau greș vrînd să transpună prea mult.

Astfel, familiarizați prin manevrarea unui aparat fotografic, cu reglarea și cu rolul deschiderii reglabile a diafragmei, înțelegem, prin analogie, că și vederea se adaptează: cristalinul și pupila suferă modificări al căror automatism îl admirăm. Cu toate acestea, comparația nu trebuie dusă mai departe. Fotografia prinde imaginea în ansamblul ei și o fixează definitiv [12]. Din această cauză, va fi preferabil să facem comparație cu principiul televiziunii. Aceasta, ca și ochiul, acționează printr-un efect efemer reînnoit în permanență și, mai ales (ceea ce nu face cinematograful), explorează subiectul parcurgîndu-l fără încetare de la un punct la altul. Totuși, acest „baleiaj" efectuat de raza subțire care se deplasează pe tot ecranul receptor, nu seamănă deloc cu minimele mișcări spontane ale ochiului, cauză a fenomenelor de contrast.

Folosim, deci, aceste comparații cu condiția să le respectăm limitele și ca pe un mijloc de a porni, parțial, de la cunoscut la necunoscut; niciuna nu poate oferi o idee completă în legătură cu văzul. Pentru a ști ce este esențial [13] aici, trebuie să consultăm specialiștii. Dar este vorba

[12] Ceea ce necesită contrar percepției vizuale, un anumit timp de expunere care, în funcție de anumite condiții, variază de la „instantaneu", la durata care face necesară folosirea trepiedului.

[13] Cei care vor dori să se informeze mai bine în legătură cu stadiul actual al cunoștințelor noastre, se pot documenta la un preț modest citind în Colecția „Que sais-je" lucrările: Ernst Baumgardt, *La vision*, Henri Pieron, *La sensation*, Maurice Déribéré, *La couleur*,

de cercetări numeroase și delicate, care sînt încă departe de a se fi încheiat, totuși destul de avansate pentru a dovedi că noi percepem culorile prin mijloace de identificare asemănătoare celor folosite — așa cum am văzut — pentru clasificarea lor. Rezultatele dobîndite astăzi sînt cu atît mai prețioase cu cît ele conferă valoare științifică, deci putere de lege, unor reguli bine cunoscute de pictori. Considerîndu-le, pînă acum, empirice, unii credeau că pot renunța la ele, asimilîndu-le unor tradiții perimate, moștenirii estetice a unor școli pe care se considerau îndreptățiți să le renege.

Se știe că punctul de plecare al acestor cercetări se situează la începutul secolului al XIX-lea, și se datoresc celebrei ipoteze a medicului, fizician și chiar arheolog Thomas Young: în ochi ar exista trei tipuri de fibrile nervoase impregnate de produse fotosensibile diferite. Din acest motiv, fiecare fibrilă ar avea o sensibilitate deosebită pentru una dintre cele trei zone ale spectrului.

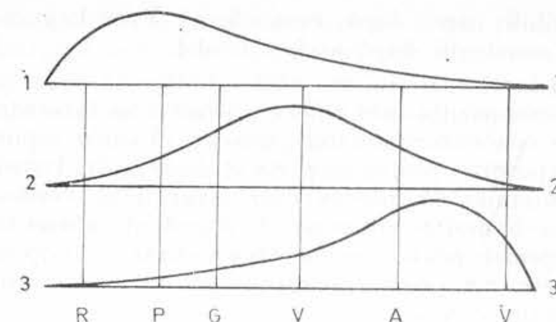
Așa cum s-a întîmplat cu multe idei mari și peste aceasta s-a așternut mai întîi tăcerea și uitarea. Același lucru se va repeta cîțiva ani mai tîrziu, cînd Mérimée va vorbi de mediumuri. Pentru a-i ghida pe cercetători și a-și păstra adepți pînă în zilele noastre, opera lui Young va trebui să-l aștepte pe fizicianul german Helmholtz (1821—1894) căruia îi datorăm curbele de mai jos [14]. Ele arată că fibrilele reacționează la portocaliu, verde și violet-albastru. (V. figura din p. 271).

Ce trebuie să înțelegem prin produs fotosensibil?

Mai înainte am văzut că lumina este o formă deosebită a energiei, și, ca atare, poate provoca transformări chimice; de pildă, în fotografie ea descompune sărurile de argint. Dar, în timp ce,

Desigur, se vor gîndi și la lucrarea lui Yves Legrand, *Les yeux et la vision*, Ed. Dunod, și la cea a lui P. J. Bouma, *Les couleurs et leur perception visuelle*, Multe alte lucrări ar fi de citat.

[14] V. Edouard Fer, *Solfège de la couleur*, ed. a 2-a, Ed. Dunod, 1962.



în acest ultim caz, reacția este definitivă, iar imaginea fixată în mod ireversibil chiar după întoarcerea la întuneric, în lumea vie substanța sensibilă se reconstituie după dispariția cauzei dezagregării sale. Ne putem gîndi la un resort pe care-l comprimăm și care se destinde de îndată ce-i dăm drumul, sau la un cîntar automat care revine la zero de îndată ce coborîm de pe el. De asemenea, energia luminii îndepărtează anumiți compuși chimici din compoziția lor de echilibru. Ei formează atunci elementele unei baterii electrice care se descarcă în sistemul nervos cu o intensitate cu atît mai mare cu cît a fost activată mai mult. Astfel, avem posibilitatea nu numai să recepționăm un semnal, ci și să-i apreciem importanța. Or, noi știm că sînt suficiente trei mărimi ca să identificăm orice emisiune colorată [15].

Acești receptori sînt minusculi dar în schimb, extrem de numeroși, pentru a asigura examinarea punct cu punct a tuturor detaliilor imaginii. După opinia cercetătorilor ei ar comporta 120 de milioane de bastonașe și 6—7 milioane de conuri dintre care 80 de mii în suprafața mică a foveii. Aceste celule nervoase conțin pigmenți foto-

[15] V. pag. 261. Astăzi preferăm să spunem roșu, verde, violet și albastru. După cum am arătat, galbenul nu este o „culoare primară". Senzația de galben ia naștere din excitarea simultană cu roșu și verde, de unde provine, fără îndoială, și cauza luminozității sale. Adăugăm că unii autori vorbesc de patru zone de excitație.

sensibili care, după cum afirmă Yves Legrand par construiţi după acelaşi model.

Din curiozitate, aşa cum ne place să citim pe tub compoziţia unei culori, putem să ne întrebăm care este natura acestor pigmenţi al căror suport este propriul nostru corp. Se atribuie multe virtuţi consumului de morcovi, iar savanţii ne vorbesc de o anumită vitamină A (caroten), eficientă, în special, pentru ameliorarea vederii pe timp de noapte. Or, retina conţine cantităţi mari din vitaminele A şi C.

„Ca să alegem cazul cel mai cunoscut, cel al bastonaşelor, acestea posedă un pigment purpuriu, rodopsina, derivat din vitamina A. Acest produs poate să absoarbă energia anumitor radiaţii luminoase, transformîndu-se într-o substanţă incoloră. La întuneric, sau în lipsa acestor radiaţii, pigmentul purpuriu se reface“[16].

Cu toate acestea, conurile sînt cele care ne permit să vedem culorile. Studierea lor este delicată. Vom spune doar că elementele lor componente se înrudesc cu rodopsina, şi, deşi există deosebiri clare între ele, parcurg acelaşi proces. Ne vom opri aici în ce priveşte acest subiect. Nu vom vorbi de experienţele lui Land, nu vom pomeni nimic despre discuţiile între cercetători în legătură cu diferitele tipuri de conuri, componenţa exactă a pigmenţilor lor respectivi şi natura legăturilor între conuri sau între conuri şi bastonaşe. În fine, discuţiile noastre se vor opri la retină.

Nu putem urma îndeajuns pertinentele sfaturi ale prietenului nostru Léon Demulder-Dutron al cărui rol în cadrul Centrului de Informaţii asupra Culorilor (Belgia) este cunoscut; profesor de cromatologie artistică, el ţine să predea — ca fiind necesare pictorilor — noţiunile esenţiale ale percepţiei vizuale a culorilor.

[16] V. în legătură cu acest subiect, lucrarea deja citată a lui Baumgardt, *La vision*, capitolul intitulat „Ochiul ca dispozitiv de înregistrare“.

„Cît despre amănunte, trebuie să fim prudenţi. Întregul curs l-am făcut evitînd acest neajuns în care au pierit atîtea ipoteze“. (Cercetătorii americani au propus, în ultimul timp, noi ipoteze. Fără îndoială că vor apărea şi altele*. Oare Vibert nu a spus cam aşa: „Savanţii emit teorii în măsură să-i facă pe pictori să turbeze. Să luăm ca bază, pe cît posibil, ceea ce se vede în mod obiectiv“? În acest sens, avem suficiente fapte de cunoscut, apoi de ordonat, ca să ne ocupăm timpul cu folos.

Autorii pe care i-am citat ne învaţă că repartizarea elementelor sensibile variază în funcţie de diferitele zone ale retinei. Nu există decît conuri în *fovea*, porţiune lată de o jumătate de milimetru, în care acuitatea vizuală şi percepţia vizuală a culorilor sînt optime. Aceste conuri se răresc mult în partea periferică, ocupată, dimpotrivă, de bastonaşe care ajung la cîteva sute pe acelaşi filet nervos.

Dar cea mai sensibilă la lumina slabă este partea periferică. În penumbră vedem mai bine un obiect aşezat în profil decît unul cu faţa spre noi. Este logic să deducem de aici că bastonaşele sînt cele care asigură percepţia vizuală scotopică [17], adică nocturnă, crepusculară, în timpul căreia nu percepem culorile. Trebuie ca lumina să atingă

* Trei cercetători americani, dr. Koji Nakanishi de la Universitatea din Columbia, dr. Barry Horig de la Universitatea din Illinois şi dr. Rosalee Crouch de la Universitatea din Carolina Sud, afirmă că ar fi descoperit felul în care ochiul uman captează culorile şi transmite informaţii asupra acestora creierului. Potrivit studiului lor, ochiul uman dispune de patru proteine — trei pentru vederea în culori şi una pentru cea în alb-negru — şi o moleculă absorbantă de lumină, numită „retinale“, din interacţiunea cărora rezultă semnale pe care creierul le interceptează fie în culori, fie în alb-negru. Lumina absorbită de conurile şi bastonaşele retinei ar fi transmisă creierului prin influxuri nervoase, modalităţile acestei transmisii rămînînd însă, deocamdată, necunoscute pentru cei trei specialişti americani. (din „România liberă“, 30. XI.1979, după agenţia U.P.I.).

[17] În greceşte *skotos* înseamnă tenebre, întuneric.

o anumită intensitate ca să putem trece la percepţia vizuală colorată, pe care o permit conurile, întrucît ele singure sînt prezente în fovea.

Este ceea ce un pictor — care nu era altul decît Théodore Rousseau — explica elevilor săi: „Urcaţi treptele unei scări ieşind dintr-o pivniţă. Obiectele se desprind de umbră, formele se revelă, formele care există nu prin contur, ci prin relief. La capătul urcuşului apare obiectul colorat".

Percepţia vizuală în funcţie de lumină

Să examinăm modul în care se comportă văzul în funcţie de intensitatea luminii. Atîta timp cît lumina este slabă, percepem formele, nu şi culorile. „Noaptea toate pisicile sînt negre". De îndată ce lumina sporeşte, pisicile încep să se deosebească, dar bastonaşele noastre deţin încă un rol preponderent.

Cînd Victor Hugo şi unii romantici evocă răceala lunii şi claritatea ei albastră, ei exprimă un caracter real al percepţiei noastre vizuale într-o lumină încă atenuată. Acest fapt se explică, dacă ne amintim că un pigment absoarbe radiaţiile spectrale complementare ale propriei sale culori. Întrucît culoarea bastonaşelor este purpurie, pigmenţii vor fi sensibili mai ales la albastru-verde. Culoarea aceasta, deci, o vom percepe cel mai bine. Acest fenomen fiziologic care constituie una dintre cauzele tendinţei de înalbăstrire specifică în condiţii de lumină slabă se numeşte „efect Purkinje". După Déribére, el se manifestă sub circa o sută de lucşi [18].

[18] Un lux corespunde cu lumina produsă de o luminare (un lumen) reflectată egal de o suprafaţă situată la o distanţă de un metru. Vom rămîne la această unitate de definiţie simplă, dar fizicienii au devenit mai riguroşi. Pentru a avea o idee asupra măsurilor actuale, a se vedea într-un dicţionar termenii „lux", „lumen", „candula".

Dacă lumina continuă să sporească, creşte şi acuitatea vizuală. Menţionăm că termenul „acuitate" exprimă nu sensibilitatea la o lumină infimă, ci facultatea de a deosebi unul de altul două puncte vecine. Astfel, se spune că, la o distanţă de zece metri, un ochi normal reuşeşte să identifice două puncte situate la o distanţă de 3 mm unul de altul.

Din această cauză se cuvine să amintim directorilor de galerii această părere a lui Déribéré, conform căreia „ca să vedem corect culorile fine ale unui tablou, într-un magazin, este necesară o lumină de minimum cîteva sute de lucşi [19].

Cînd asemenea condiţii sînt întrunite, menţionăm sensibilitatea ochiului la diferenţele slabe de nuanţă. Dealtfel, această aptitudine variază în funcţie de tente, în special în ce priveşte apre-

[19] În căutarea unei iluminări mai bune, nu uităm că în însăşi percepţia vizuală centrală (fovea independentă de bastonaşe) depinde de intensitatea luminii — aşa cum arată Vibert şi Baumgardt — ca o anumită lungime de undă să evoce o culoare sau alta. De asemenea, ne vom aminti de experienţa cu portocala şi tableta de ciocolată.

Acuitatea depinde de lumină. Cînd aceasta sporeşte, distingem litere din ce în ce mai fine pe o carte sau pe panourile cu diferite caractere pe care ni le prezintă oculiştii. Efectuarea unor anumite lucrări de mecanică sau de laborator necesită 20.000 de lucşi. Ar fi mult prea mult pentru un tablou care trebuie expus la o lumină apropiată de cea în condiţiile căreia a fost creat.

Din această cauză, eclerajul fiecărui tablou pune o problemă deosebită. Dacă el nu a suferit nici o modificare am spus ce trebuie făcut; dacă glasiurile şi verniurile s-au închis la culoare cu timpul, sub un ecleraj puternic vor căpăta o transparenţă aurie. În plus, dacă acesta are o nuanţă albastru-violetă, se anulează, printr-un efect complementar, întunecarea spre brun a tabloului. Astfel se obţine o percepţie vizuală corectă, evitîndu-se riscurile ireparabile ale unei devernisări prea avansate.

Eclerajul trebuie repartizat pe toată suprafaţa, evitîndu-se reflexele ei, ca şi lumina razantă. Din această cauză avem interes să amplasăm spoturile mult înainte; în cazul tablourilor expuse mai sus decît ochiul privitorului, eclerajul ar trebui făcut de jos. Dar o asemenea amplasare a luminii este incomodă şi se degajă prea multă căldură pentru ca tablourile să se poată păstra în bune condiţii. Dacă apelăm la o lumină rece (fluorescentă sau de alt gen) cu tendinţă spre albastru, se înţelege de la

cierea saturației, adică a amestecului acestora cu mai mult sau mai puțin alb. În degradeuri, într-adevăr, nu distingem decît puține grade cînd este vorba de galben [20], și multe în cazul roșului sau al violetului.

Ochiul este capabil să discearnă cu multă finețe nuanțe învecinate, dacă eclerajul este adecvat. În plus, limitele între care el rămîne încă eficace sub intensitățile luminoase cele mai diferite sînt extrem de largi. Noaptea putem zări o luminare aprinsă la o distanță de zece kilometri, după cum ne putem dispensa de ochelari de soare ca să contemplăm o plajă în plin soare de amiază. Există oare pelicule fotografice [21] capabile de astfel de performanțe?

Cu toate acestea, așa după cum o lumină slabă ne limitează percepția vizuală conferindu-i

---

sine că va trebui să punem un filtru care să oprească orice urmă de ultraviolete.

[Cu riscul de a părea demodat, reamintim aici interesul pe care-l prezintă umbrela de soare pentru pictura în aer liber (cf. Corot, il. 26).

Este clar că dacă soarele ne vine din spate, lumina care cade pe tablou este mai puternică decît cea din interiorul unde va fi expus acesta. La întoarcere, culorile, acordare în aceste condiții, pot să distoneze, să fie țipătoare. Umbrela reduce această diferență de luminare.

Cei care pictează în contre-jour sînt adesea stînjeniți de lumina care filtrează prin pînza preparată cu un strat prea subțire. Este ușor de remediat această lipsă de opacitate, punînd un ziar îndoit între dosul pînzei și marginile șasiului.]

[20] Acest lucru este atît de adevărat, observă Dériběré, încît, de pildă, vopsitorii de textile apreciază galbenul prin cantitatea de albastru pe care trebuie să o adauge ca să obțină un anumit verde.

[Metodă care permite să se compare în același timp puterea colorantă a galbenurilor (prin cantitatea de albastru adăugată pentru a ajunge la tonul verde despre care este vorba) și nuanța lor (căci un galben deschis, citron, va da un verde mai aprins decît un galben închis, portocaliu. Prin diferențele de vivacitate a verzurilor vor fi comparate galbenurile).]

[21] Cu atît mai mult cu cît, ca să facem o comparație valabilă între ochi și pelicula fotografică, nu ar putea fi vorba în cazurile de față, decît să lucrăm în „instantaneu". Toți cei care au făcut filme pentru cinematografie cunosc această problemă.

un caracter acromatic, aceasta este afectată și de un efect de saturație sub o lumină foarte vie. Ca să revenim la o comparație precedentă, să ne gîndim la blocarea acului unui aparat indicator, a unei balanțe automate de pildă, pe care am pune o greutate prea mare.

Întrucît decolorarea pigmenților retinieni este cu atît mai accentuată cu cît sînt mai puternice radiațiile la care sînt sensibili, putem ghici că există o limită la reacția produsă. Limita este atinsă cînd nu mai există nimic de decolorat, deci nimic capabil să înregistreze în plus. Acestei saturații îi corespunde un fel de orbire. Ea se poate produce în lumina albă, unde este concentrat tot spectrul. Aceste este, împreună cu alte cauze de natură fizică, motivul fiziologic pentru care culorile sînt „mîncate" atunci cînd soarele este foarte puternic.

Dar dacă violența intensității nu este cauzată decît de unele radiații, doar receptorii însărcinați să le detecteze vor fi afectați de blocaj. Sensibilitatea noastră va deveni, deci, specific mediocră în ce privește culoarea corespunzătoare acestor radiații, dar va rămîne aproximativ normală pentru celelalte.

Reconstituirea pigmentului retinian după suprimarea cauzei distructive este un fenomen chimic care nu se produce instantaneu [22]. Se va scurge un anumit răstimp în cursul căruia această saturație parțială se va menține. Aceasta ne explică de ce ochiul, dacă întîlnește în acest interval la timp un obiect colorat diferit, îi va percepe toate radiațiile, cu excepția celor comune cu impresia precedentă, chiar dacă acestea sînt prezente. Este vorba aici de o adevărată substracție. În mod special deci, dacă privim un alb, nu-l vom vedea ca atare, ci diminuat cu culoarea pe care privirea a părăsit-o, adică vom percepe doar complementara acesteia. În loc de alb, vom

---

[22] Acesta este motivul — ca să ne întoarcem la cazul luminii albe cînd privirea părăsește o sursă luminoasă puternică pe care a fixat-o îndelung — apariției petelor negre care ne dau o veritabilă imagine negativă.

putea spune că vedem gri sau un ton rupt, și vom deduce cu ușurință senzația finală.

Efectul este total dacă intensitatea luminoasă este puternică și saturația a ajuns la maximum. El se manifestă deja, dar mai mult sau mai puțin parțial, dacă intensitatea și saturația au atins un grad mai puțin ridicat. Cu alte cuvinte, aceste slăbiri temporare ale sensibilității la unele radiații au loc în mod constant în mecanismul văzului și ilustrează procese importante ca adaptarea și contrastele.

Prin adaptare nu înțelegem creșterea progresivă a sensibilității (deschiderea pupilei etc.) care cere un anumit timp pînă să putem contempla un cer înstelat cînd ieșim dintr-o încăpere luminată. Vrem să vorbim aici de o obișnuință — care este tot o chestiune de timp — care ne face ca, supuși timp îndelungat unei anumite lumini, să credem, în cele din urmă, că e albă. „Luminile care durează timp îndelungat provoacă o scădere a nivelului senzațiilor timp de cîteva minute de la începutul stimulării; această scădere poate dura, la intensități puternice, chiar și un sfert de oră. Acest proces se numește adaptare [23]".

Fiecare dintre noi a observat că dacă la început sîntem frapați de natura specială a iluminării unei autostrăzi sau a unei camere de developat fotografii, după cîteva minute nu mai sîntem fiindcă ne obișnuim.

Acest fapt nu este grav în asemenea cazuri; dar unde ne poate duce iluzia de a ne crede în lumină mereu albă cînd examinăm sau pictăm același tablou în lumini diferite (în lumina zilei și la lumină electrică, de pildă) care intensifică tonul culorilor care corespund propriilor lor radiații și le întunecă pe celelalte?

În timpul unui vernisaj la Muzeul de artă modernă, după ce m-am oprit în diferite săli, discutăm cu Paul Charlot care, deodată, strigă: „Privește!" Tocmai se deschisese o ușiță care

[23] Baumgardt, *La vision* în *Que Sais-je*, nr. 528, Presses Universitaires de France.

dădea în afară. Ea încadra un albastru a cărui puritate și somptuozitate ne-a uimit pe amîndoi. A trebuit să treacă o vreme pînă să admit că acest albastru (care le depășea pe cele mai vii ale paletei aplicate pe pînzele expuse în lumină electrică), nu era altceva decît ceea ce vedeam dintr-un vulgar perete de cărămidă luminat de lumina difuză a zilei.

Din această anecdotă tragem concluzia că văzul nostru nu clasifică în absolut, ci prin comparație. Desigur că dacă am fi fost afară, peretele de cărămidă ar fi avut culoarea pămîntului de Siena. Totul se face prin raportare la ceea ce ne înconjoară sau la mediul pe care-l părăsim. Mica lampă care se aprinde în amurg pare să lumineze intens, dar ziua abia observăm farurile unei mașini care au fost uitate aprinse.

Din această cauză există un motiv de ordin psihologic, și nu numai considerente de dispoziție sau de prietenie, ca să nu neglijăm modul în care tablourile se învecinează între ele într-o expoziție. Vizitatorul care le privește pe rînd este influențat de tabloul precedent, privirea fiindu-i slăbită în ce privește culoarea dominantă, gata să-i exacerbeze complementara, parțial în ce privește înălțimea tonului și luminozitatea. Aceasta poate fi bine sau rău.

CONTRASTELE

Vorbind despre adaptare, am ajuns să arătăm apariția unui contrast. Senzația de albastru din exemplul nostru se datorește intervenției unei opoziții, dar ea a căpătat acea violență datorită obișnuinței căreia îi fusesem supuși. Cele două fenomene sînt legate și cauza lor fiziologică este aceeași. Se deosebesc însă prin durată. Senzația de apariție a unei complementare este un fenomen instantaneu și fugace. Senzația de a te crede în lumină albă ia naștere încetul cu încetul, adaptarea se produce lent, dar lasă organismul inert, pentru că nu-i propune nici o altă alegere.

În ambele cazuri, retina păstrează, alături de elemente slăbite şi descărcate, receptori proaspeţi, gata de lucru. În primul caz aceştia pot găsi noi zone în care să acţioneze, în timp ce elementele obosite se reconstituie prin odihnă. Această „schimbare" va provoca un fel de nevoie pe care F. Forichon [24] o compară pitoresc cu cea a călătorului care, transportînd o valiză grea, este ispitit să diminueze efortul trecînd-o dintr-o mînă în cealaltă.

În cazul percepţiei vizuale (şi acum ajungem la contrastele simultane), astfel de mutaţii nu se fac numai în timp, ci şi în spaţiu, pentru că ochiul efectuează, fără încetare, mişcări de explorare. Acestea au o amplitudine variabilă, dar sînt continui, chiar atunci cînd privirea se fixează pe ceva (micronistagmus). Această „investigaţie" şi persistenţa imaginii timp de o fracţiune de secundă (factori pe care-i vom întîlni la baza cinematografului şi, în mai mare măsură a televiziunii) constituie mijloace minunate de comparaţie.

Senzaţia de oboseală sau de noutate şi, în final, aprecierea noastră în legătură cu culorile resimt, într-adevăr, diferenţele de nivel ale diferitelor excitaţii. Repetăm: contrastele privesc în egală măsură tenta, ca şi claritatea şi puritatea. În legile lui Chevreul ne aşteptăm să găsim referiri la valoare şi culoare. Înălţimea unui ton modifică înălţimea altuia, intensitatea unui gri pe cea a unui gri vecin, după cum un verde face purpuriu ceea ce îl înconjoară.

Sanguina plasată lîngă un gri îl va înverzi. Deci este uşor să sugerăm, prin învecinare, unele culori fără să le introducem material. Am putea cita mult exemple, în special anumite schiţe de Rubens, cum este cea de la Petit Palais, intitulată „Răpirea Proserpinei". Este ceea ce se întîmplă în percepţia noastră vizuală asupra naturii, fapt pe care începătorul îl ignoră. Crezînd că copiază realitatea, el copiază iluzia provocată de contrast [25]; opune deci culori prea pure care vor contrasta, la rîndul lor, pe tablou. Cîte apusuri de soare vom vedea distonînd pe un orizont pictat în violet! Dar să nu mai insistăm...

[24] F. Forichon, *La Couleur. Manuel du Coloriste*, Ed. Henri Laurens.

De asemenea, ca să copiem un ton, trebuie să ţinem seama de ceea ce îl înconjoară. Mă gîndesc la un pictor excelent care picta un tablou după un studiu şi se încăpăţîna să regăsească un anumit galben, care îl obseda. Din fericire, soţia sa intrînd în atelier cu ochiul proaspăt îşi dădu seama imediat că nereuşita se datora apropierii de un verde care încă nu ajunsese să semene cu propriul lui model. Odată găsit acest verde, totul reintră în normal.

Pe suprafeţe identice, de pildă albe, contrastele simultane amplifică deseori diferenţele de aspect datorate varietăţii luminii: reflectări, umbre colorate, diversitate de ecleraj.

Impresia de puritate este atunci exaltată.

Astfel putem să interpretăm acest pasaj din Goethe: „Într-o seară de iarnă, amplasăm un ecran de hîrtie albă înaintea feţei interioare a unei ferestre; o fantă în acest ecran ne permite să observăm zăpada pe un acoperiş învecinat; afară domneşte încă amurgul, o lumină ţîşneşte în cameră: zăpada pe care o vedem prin fantă ne apare perfect albastră, hîrtia se colorează în galben sub efectul luminii lumînării"[26].

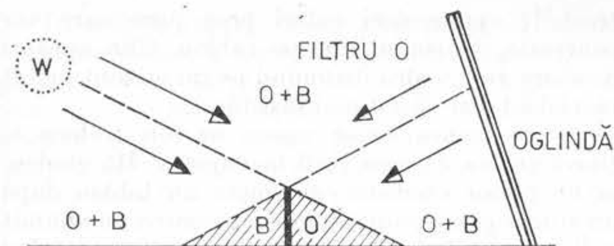
Acesta este un efect de contrast care creează aparenţa perfect albastră, dar ca să-l provocăm a trebuit ca iluminarea hîrtiei să fie diferită de lumina de seară pe care continuă să o primească zăpada.

Iată, dealtfel, o experienţă pe care oricine o poate reproduce şi pe care Léon Demulder Dutron a binevoit să ne-o descrie (v. fig. din pag. 282):

„Pe o masă acoperită cu hîrtie albă aşezăm un mic ecran negru (4 × 4 cm), îndreptat spre lumina zilei care vine din exterior (orientare nord sau nord-est) astfel încît să obţinem o umbră

[25] Greşeală pe care fotografia nu o face.

[26] Citat de Matthaei, *La Couleur de Goethe*, în *Palette*, 10.



Legendă: O = portocaliu; B = albastru; W = lumină albă.

purtată pe hîrtia albă. Cu ajutorul unui filtru colorat cu latura de 15 cm și suprapus peste o oglindă de aceeași mărime se luminează în portocaliu micul ecran negru dinspre partea umbrei purtate. Aceasta se colorează în portocaliu; în aceeași clipă, în sens invers, dinspre partea luminei zilei, se produce o umbră purtată de culoare albastră. Ce s-a întîmplat?

Cu excepția celor două umbre, restul hîrtiei primește un amestec de lumină albă (W) și de lumină portocalie (O). Cît despre zonele adăpostite de ecran, una primește doar portocaliul filtrului, cealaltă doar lumina zilei.

Să ne amintim că albul poate fi considerat drept un amestec aditiv de portocaliu și albastru. Dar albul este și ceea ce materializează pentru noi foaia de hîrtie în partea sa cea mai întinsă și cea mai luminată, unde adaptarea ne-a făcut să uităm repede bogăția anormală în portocaliu, datorată reflectării oglinzii filtrante. (Aceasta poate fi înlocuită printr-o lampă cu incandescență). Noi apreciem în funcție de acest alb. Cum pe hîrtie sînt trei zone cu adevărat diferite prin proporțiile relative de portocaliu și albastru, acestea se gradează în funcție de elementul dominant, nu numai pentru ochiul nostru, ci și pentru aparatul fotografic. Contrastul simultan va juca doar un rol secundar ca să intensifice deosebirile dintre cele două umbre vecine. Dacă am fi pus un filtru roșu mediu sau, mai bine, purpuriu,

umbra ar fi de același verde ca cel pe care-l obținem drept culoare consecutivă. Umbrele colorate prezintă o stabilitate perfectă. Apariția lor este instantanee și persistentă. Ele nu se deplasează odată cu mișcarea ochilor. Vederea se poate adapta și de aici rezultă o reducerea temporară sub aspectul unei culori consecutive..."

Putem caracteriza umbrele colorate prin continuitate, contrastele prin schimbare. Schimbarea creează senzația plăcută de noutate și de destindere în echilibrul regăsit, atîta timp cît nu va cădea în excesul care este instabilitatea, consecință a necontenitelor ezitări.

Aceasta ne amintește trista poveste a măgarului lui Buridan, mort de foame pentru că nu a putut să aleagă între două măsuri de ovăz perfect egale. Nările lui făceau probabil mișcările inconștiente de explorare, care fac ca vederea noastră să compare în permanență. Abia ne-am oprit ochii asupra unor elemente noi, că ei și sînt rechemați de vechile elemente; această rechemare este cu atît mai violentă cu cît diferențele se opun în mod egal și sînt intensificate de absența oricărui caracter comun. De aici rezultă un du-te-vino permanent.

Aceste mișcări pot să capete aspectul unei adevărate pulsații, atunci cînd se înfruntă două culori complementare, prezentate în stare pură (saturate). Ghicim că un anume fenomen declanșază o excitate violentă: este o adevărată provocare — adeseori căutată ca atare de publicitate și afiș — care devine o iritare insuportabilă deîndată ce contemplăm un timp mai îndelungat.

EFECTUL ACOMODĂRII

O altă formă de oboseală, și ea izvor de neplăcere inconștientă, se datorește eforturilor anormale cerute pentru acomodare.

Se știe că această facultate care, în fotografie, corespunde reglării aparatului pentru declanșare, urmărește ca, prin schimbările curburii cristalinu-

lui, imaginea formată pe retină să fie curată, fie că privim de aproape, fie că privim de departe.

Aceste modificări ale pupilei sînt produse de contracția unor anumiți mușchi; ea este accentuată de apropierea de obiectul privit și are loc de îndată ce-l fixăm cu privirea. În restul timpului are loc o decontractare. Cu toate acestea, chiar în stare de repaos, ochiul continuă să „pîndească", supraveghind spațiul în toată vastitatea lui. El este atunci asemănător acelor obiective cu unghiuri de deschidere mare, care ne permit să fotografiem în întregime subiecte răspîndite pe spații foarte largi. Ochiul se mulțumește atunci cu o percepție vizuală vagă, cea pe care o păstrează la periferia sa, chiar cînd fixează obiectul. Întocmai ca aparatele rectilinii din copilăria noastră el nu face o reglare.

Aceasta va interveni, dimpotrivă, în porțiunea de „înaltă fidelitate" care este fovéa. Aici reglarea este foarte precisă. Cînd citim, cuvintele din jurul celor pe care le fixăm cu privirea sînt vagi. Aceasta pentru că acomodarea nu privește totalitatea retinei. De aceea, dacă ansamblul ochiului vede, doar o singură zonă „privește" fapt despre care vom vorbi și care comandă ordonarea tabloului.

Cum poate acomodarea să devină oboseală?

Experiența cotidiană ne arată deja că, cu cît încercăm să fixăm cu privirea mai îndeaproape, cu atît efortul devine mai mare. În acest sens, opera de artă, ca să fie contemplată un timp mai îndelungat, nu trebuie să ceară ca privitul din apropiere [27] să opereze la limita posibilităților lui.

Se nesocotește prea mult faptul că un fenomen fizic influențează acomodarea: refringența diferă în funcție de culori, de unde provine și descompunerea lor prin prismă. Aceste variații fac ca, în cazul unei lentile, imaginea unui obiect așezat la o anumită distanță să se formeze la distanțe diferite, în funcție de culoare. Solicitările cristalinului pentru ca imaginea să se formeze clar pe

[27] Punctum proximum.

retină, se opun unele altora, atunci cînd este vorba de obiecte situate la aceeași distanță, dar de culori complementare. Acesta este pericolul cînd privim acest obiect plan care este un tablou. Împreună cu Louis Hautecoeur am prezentat mai sus această problemă și rezolvarea judicioasă pe care i-au dat-o vechii pictori. Rămîne doar să nu uităm acest lucru [28].

Acestor efecte de acomodare le putem alătura, împreună cu Déribéré, fenomenul culorilor în relief și care dispar (niște inimioare roșii pictate pe o foaie de hîrtie verde-albastră par să plutească deasupra fondului). De aici se poate deduce de ce culorile calde apropie, sînt proeminente și dau din această cauză un sentiment de intimitate. Dimpotrivă, culorile reci, pierzîndu-se și îndepărtîndu-se, creează o senzație de calm și de profunzime. Acest fapt explică dilema unor artiști, chiar și de mare talent, care eșuează cînd trebuie să pună o culoare în planul ei. Ei se plîng că aceasta iese sau că face o gaură în pînză. Și aici jocul opacitate-transparență poate restabili totul.

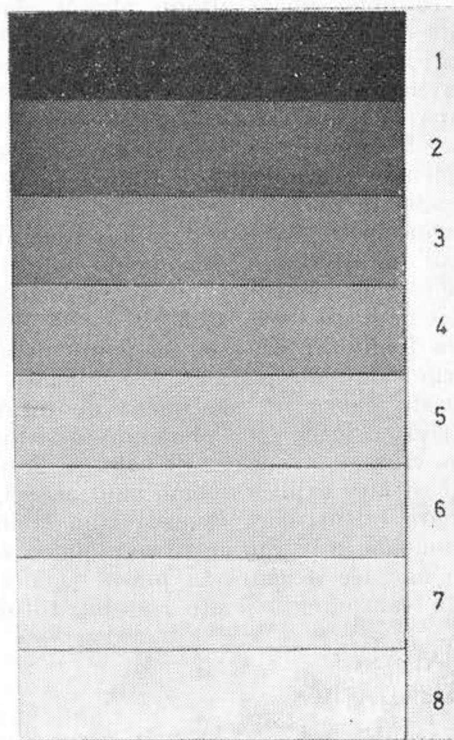
VARIAȚII ALE SENSIBILITĂȚII

Cromatologii numesc „praguri de sensibilitate" limitele [29] care variază în funcție de diferiți factori și între care două nuanțe sînt destul de învecinate, ca ochiul să le confunde. Aceste cercetări, importante din punct de vedere științific, prezintă un mare interes practic pentru toți cei care trebuie să facă reproduceri riguros fidele.

Aceste cercetări îl privesc în mai mică măsură pe pictor care, dimpotrivă, folosește deosebirile în ceea ce privește colorația, puritatea sau luminozitatea. El, deci, se va întreba mai curînd cum reacționează ochiul la aceste deosebiri, în funcție de importanța lor sau de progresia pe care le-o implică.

[28] V. pag. 78.

[29] Figurate, mai întîi, prin elipsele lui Mac Adam, apoi precizate datorită importantelor lucrări ale lui F. Parra.



SCARA ARMONICĂ A GRIURILOR

Legendă: 1 = Negru singur; 2 = 100 alb, 800 negru; 3 = 100 alb, 300 negru; 4 = 100 alb, 110 negru; 5 = 100 alb, 30 negru: 6 = 100 alb, 7,5 negru: 7 = 100 alb, 2,2 negru: 8 = alb singur.

Desigur, din punct de vedere tehnic, este imposibil să obținem, prin procedeele obișnuite de tipărire, această gamă în volum. Pentru a reproduce cît mai fidel cu putință aspectul și spiritul acestei scări ponderale, fotogravorul a folosit raster de 0%, 2%, 7%, 23%, 52%, 75%, 90% și un negru în aplat. (Nota ediției franceze)

Cele opt fișii eșalonate și reprezentate mai sus, pe care fiecare le poate reproduce după volumele indicate, corespund unei progresii logaritmice a luminii reflectate. Din această cauză, ele oferă intervale optice egale.

Este ușor să verificăm că, dimpotrivă, adițiunile succesive de volume de negru, constant egale, ar fi acționat asupra

Cînd un arc sau un elastic este abia întins, cea mai mică tracțiune îl face să se întindă mult mai mult. Ca să obținem, pornind de aici, o nouă alungire egală cu prima, efortul trebuie să fie cu mult mai mare decît precedentul. Ca să întreim, să împătrim etc., el va fi din ce în ce mai mare. Cu un singur deget e ușor să facem să se legene un leagăn aflat în poziție de repaus. Ca să menținem leagănul foarte înclinat avem nevoie de toate puterile. Or, nu trebuie să uităm că vederea corespunde cu abaterea unei anumite combinații de pigmenți fotosensibili, față de poziția ei de echilibru.

O astfel de comportare nu aparține exclusiv văzului. Noaptea, la țară, cea mai mică scîrțîitură se suprapune clar tic-tacului unui ceas. Într-o stație de metrou, în mijlocul tumultului dintr-o oră de vîrf, abia vom auzi vacarmul sosirii unei garnituri.

De asemenea, nu vom reuși să creăm o scară de griuri regulat spațiate adăugînd, una cîte una, cantități egale de negru la o anumită masă de alb. Deosebirile apar mult mai mari între primele amestecuri decît între ultimele.

La fel se întîmplă cu variațiile tuturor asocierilor noastre colorate.

Aceasta pentru că efectul nu crește în același mod ca și cauza. Artistul știe acest lucru, ceea ce este esențial. Matematicile îl exprimă în limbajul lor, cu toate acestea ele nu fac decît să confirme ceea ce a fost descoperit mai întîi prin intuiție, atît în pictură, cît și în muzică.

Așa gîndește Henri Pfeiffer, fost elev al lui Paul Klee la Bauhaus, cînd evocă această lege a lui Fechner „care acționează în toate domeniile fiziologiei simțurilor (văz, auz etc.) și conform căreia impresiile resimțite de organele simțurilor sînt proporționale cu logaritmii excitațiilor. Într-o

albului în mod violent la început, imperceptibil la sfîrșit. Nu am fi avut impresia unui degradeu regulat.
(Documentul original realizat cu „Flashe" de către Riccarand și Despis în laboratorul de culori Lefranc și Bourgeois.)

anumită marjă medie de intensităţi stimulatoare, validitatea biologică a acestei legi a fost aproape universal verificată. Conform acestei legi o relaţie logaritmică este cea care trebuie să determine procentajele combinaţiilor noastre optice.

Aplicarea unei asemenea legi permite construirea exactă a gamelor cu intervale egale, numite game armonice sau armonii ale tonurilor pe tonuri... Exemplul clasic în muzică este cel al gamei cromatice temperate a lui Johann Sebastian Bach[30]".

Ştim cu toţii că, alături de gradările egale, există şi alte moduri de a combina diferenţele, în special Numărul de aur. Despre aceasta vom vorbi mai tîrziu în legătură cu Armonia. Aici să reţinem că ochiul este cel care le determină. Dacă ele se justifică ştiinţific şi se supun unor raporturi numerice, sensibilitatea artistului le găseşte fără să calculeze. Foarte puţini pictori, fără îndoială, au creat apriori cu asemenea formule. Dimpotrivă, ele apar latente la analizarea celor mai frumoase opere.

PARTICULARISMUL VEDERII

Pînă acum am vorbit despre ceea ce numim „vederea normală" care ascultă — ca să simplificăm lucrurile — de această tendinţă care, neglijînd particularul în scopul generalizării, ajunge la mitul „francezului mijlociu", pe care nimeni dintre noi nu l-a întîlnit vreodată.

Fizica şi biologia tratează fenomene care posedă caracteristici comune, descrise şi clasate ca atare. A uita că ele acţionează în mod diferit asupra fiecăruia dintre noi, ca bolile asupra bolnavilor — aceasta pentru că nu sîntem mecanisme standardizate sau numere interşanjabile — ar

[30] Pentru a cunoaşte mai bine teoriile şi metodele experimentale ale lui Pfeiffer — din care nu dăm decît un citat, deşi îl vom cita adesea în cele ce urmează — recomandăm cartea lui apărută la Editura Dunod, H. Pfeiffer, *L'harmonie des couleurs*.

fi un refuz infatuat al realităţii, o ignoranţă tot atît de puţin constructivă în domeniul artei, cît şi în cel al cercetării adevărului. Ar însemna să ajungem din nou la acea stare de spirit de care abia acum începem să ne debarasăm şi ale cărei efecte dăunătoare sînt evocate de Vasco Ronchi:

„Pe parcursul secolului al XVIII-lea un pozitivism exacerbat a pervertit ambianţa ştiinţifică şi a distrus ceea ce avea bun ştiinţa antică. Oamenii de ştiinţă se îndepărtează de filozofie, se dezinteresează de problemele cunoaşterii".

În legătură cu acest refuz, el dă, printre altele, un exemplu pe care ne face plăcere să-l cităm pentru că priveşte două subiecte despre care am vorbit mai înainte:

„Latina îşi pierde funcţia de limbă ştiinţifică internaţională, un singur termen, *lumină* (Licht, luz, light) confundă agentul fizic *lumen* (ex. viteză a luminii) cu *lux* (efect fizic, lumina care se vede)[31].

Negînd individualul, acest pozitivism exacerbat nu vede în oameni decît acea abstracţie denumită Om. Cu toate acestea, nu numai că ne deosebim unii de alţii ca spirit şi suflet ci chiar, în modul cel mai material, prin trupurile noastre. Şi acest lucru este atît de adevărat, încît putem să ne întrebăm dacă există doi indivizi care văd într-un mod asemănător.

PICTORUL ŞI AFECŢIUNILE VEDERII

Se vorbeşte de bolile vederii. Dacă există, din păcate, şi astfel de boli, adevărate, multe desemnează doar un comportament diferit de cel al renumitului „francez mijlociu". Un miop vede detalii care scapă ochiului „normal". Şi dacă ne gîndim la pictorul descris de Vibert, care confundă vermil-

[31] Vasco Ronchi, *Évolution à travers les siècles des idèes sur la nature de la couleur* (*Palette* nr. 18). A se vedea. de acelaşi autor, *L'optique, Science de la vision*, Ed. Masson,

lonul cu verdele Veronese, nu trebuie să uităm că daltoniştii au, adeseori, o acuitate foarte fină ca să discearnă griurile.

Putem să ne întrebăm, împreună cu doctorul André Cléper, cum influenţează astfel de anomalii, morbide sau nu, opera pictorului; răspunsurile unor savanţi sînt foarte afirmative în această privinţă. Miopia şi hipermetropia fac ca unele planuri să devină neclare Artistul le va înfăţişa ca atare. De asemenea, astigmatismul care exagerează o dimensiune în folosul alteia l-ar explica pe El Greco, iar în zilele noastre pe Bernard Buffet.

O proastă pregătire a unor culori provoacă halouri colorate (Odilon Redon şi Van Gogh ne oferă exemple în acest sens). În plus, la acelaşi individ, vederea evoluează în decursul vieţii. Nu numai că acomodarea nu mai atinge obiectele foarte apropiate [32], dar uneori cristalinul se opacizează într-un început de cataractă sau umorile interne se colorează. Aceste fapte împiedică unele radiaţii să atingă retina. Renoir vede roşu, Monet înclină spre albastru, Turner spre portocaliu.

Dar chiar dacă astfel de observaţii duc la aprecieri demne de interes, nici doctorul Cléper, nici altcineva dintre cei care au făcut aceste apropieri nu vor să se mulţumească să considere ochiul pictorului drept un aparat fotografic prost reglat. Oare propriile noastre observaţii nu atribuie preponderenţa altor cauze — liberul arbitru şi voinţa creatoare — care evoluează cu maturizarea artistului aşa cum vîrsta modifică vederea?

[32] Distanţa de la cristalin la retină nu se schimbă cu vîrsta, dar ochiul pierde facultatea de acomodare, ca să sporească puterea cristalinului. O lentilă este cu atît mai puternică cu cît poate forma, la o distanţă dată, o imagine clară a unui obiect mai apropiat. Din această cauză, puterea ei se exprimă invers decît distanţa de convergenţă, adică în „dioptrii". Copii fiind, putem purta douăsprezece dioptrii, la şaizeci de ani mulţi dintre noi vor trebui să se resemneze să nu poarte decît una, ceea ce înseamnă a nu mai deosebi, fără ochelari, lucruri la mai puţin de un metru distanţă.

Corot a îmbătrînit, de acord, dar vîrsta nu conferă oare o percepţie vizuală mai netă a depărtărilor? Aici avem deja o obiecţie. În plus, Muzeul Mesdag posedă o imagine din Villeneuve-lès-Avignon, din tinereţea artistului şi, datorită acestui fapt, amintindu-le pe cele din Italia. Dar la sfîrşitul vieţii, pictorul i-a adus importante retuşuri şi numeroase adăugiri. Această reluare făcută în atelier şi nu în faţa unui subiect îndepărtat dovedeşte că evoluţia lui Corot nu ţine de o modificare a vederii lui. Ea ne prezintă voinţa pictorului de a conferi tablourilor sale acel caracter ceţos care, între timp, devenise o modă să-l admirăm în operele sale ulterioare.

Dacă, în faţa naturii, pictorul vede mai intens portocaliul decît albastrul, nu se petrec oare lucrurile la fel şi cînd stă în faţa paletei? Nu va folosi oare el mai puţin cadmiu decît un altul tocmai pentru că această culoare îi va apărea mai strălucitoare? [33]

De asemenea, dacă în faţa modelului, ochiul său exagerează înălţimea în dauna lăţimii, liniile desenului produc asupra lui acelaşi efect. O trăsătură mai scurtă — decît cea pe care ar face-o un altul într-un caz asemănător — părîndu-i-se corectă, mîna va copia în prea mic ceea ce el a văzut în prea mare.

Deformările prin alungire nu ar putea fi cauzate de o anomalie a vederii, decît în cazul unei opere executate fără referire la vreun model. În majoritatea cazurilor ele se datoresc altor motive: uneori modei momentului, mai adesea căutării unui stil sau a unei expresii frapante. În unul dintre cele mai celebre cazuri, Louis Hautecoeur observă că El Greco îşi alungeşte personajele fie cînd sînt culcate, fie cînd sînt în picioare. Să fie oare vorba de astigmatism?

[33] Prezenţa unei relativităţi analoge este cea care, în cazul unei lumini violente, permite celor înzestraţi cu o vedere normală (peisagişti, decoratori etc.) să folosească, în mod justificat, ochelari de soare (sticle fumurii) ca să aprecieze mai bine micile diferenţe de nuanţă.

Cîte precizări în legătură cu subiectul nostru şi cîte motive de meditaţie pentru cei care se interesează de artă aduc paginile în care cu tot atîta claritate cît şi discernămînt Louis Hautecœur[34] ne înalţă la cunoaşterea „Artistului între realitate şi vis!"

Am dori să cităm în întregime acest text în care nimic nu este uitat, nici chiar influenţele trecătoare sub care „o stare fiziologică anormală modifică percepţia luminii, a culorilor, a formelor, le accentuează pe unele, le reduce pe altele". Studiind apoi particularităţile vederii, Louis Hautecœur conchide: „În funcţie de constituţia ochiului, unii pictori sînt mai sensibili la linii, alţii la reliefuri. Secolul al XVIII-lea avea o expresie foarte frumoasă ca să indice preferinţele unui anume artist pentru unele culori: el spunea că Boucher avea ochiul albastru şi roz.

Cînd un pictor ca Manet foloseşte umbre puternice, cînd un altul, ca Cézanne, dimpotrivă, modelează cu tonuri puse se poate spune că primul vede mai mult valorile, iar cel de-al doilea culorile. Există artişti care se interesează mai mult de imaginile recepţionate de ochii lor, alţii de cele care se formează înapoia pleoapelor închise, cei dintîi de imaginile obiective, ceilalţi de cele subiective.

Înţelegem atunci, cum calitatea percepţiei vizuale îi predispune pe unii să fie observatori realişti, iar pe alţii vizionari, visători, contemplatori de fantasme, de fosfene, de abstracţii."

Aceasta îl va face pe Louis Hautecœur să studieze rolul esenţial al alegerii, al interpretării, al imaginaţiei, inclusiv raporturile lui cu raţiunea. Oare nu aceasta constituie cu adevărat personalitatea pe care moda, conformismul şi snobismul au slăbit-o la cei care, prea influenţabili, riscă să rămînă ca oile lui Panurge?

[34] Louis Hautecœur a pictat adesea alături de Albert Marquet; în faţa aceluiaşi motiv, cei doi artişti îşi împărtăşeau deosebirile de viziune asupra subiectului.

În ce ne priveşte, în faţa unui tablou pe care-l contemplăm nu ca să-l creăm, ci ca să ne bucurăm de el sau să-l apreciem, nu aducem oare deformările propriei noastre viziuni şi, în plus, influenţa individualităţii noastre în ce are ea mai intim? Critica noastră să fie conştientă de acest lucru:

„Amatorul poate prefera o formă de artă sau alta. Să nu ne erijăm simpatiile în reguli universale. A iubi arta înseamnă a iubi şi diversitatea manifestărilor ei. Fără îndoială că artistul, pentru că este ceea ce este, poate să nu înţeleagă ceea ce nu este. Amatorul de artă are datoria de a fi mai liberal, de a fi impresionat de poezia naturii, de frumuseţea imaginilor pe care ea le transmite retinei noastre şi de variaţiile pe care le brodează pe ea artiştii, prin combinaţiile pe care le elaborează. În funcţie de dispoziţia momentului, el îi admiră pe cei care aderă la realitate sau pe cei care evadează din ea. Orice intransigenţă este o limitare; ceea ce constituie măreţia artistului, este forţa cu care îşi exprimă personalitatea. Libertatea lui nu este mai puţin sacră decît toate celelalte genuri de libertate. Nu avem dreptul să punem pe patul lui Procust doctrine efemere[35]".

Fie ca niciodată să nu imităm pe banditul care, în Atica, impunea deja standardizarea nefericiţilor călători. Ceea ce am spus despre percepţia vizuală, ceea ce putem deduce de aici, nu constituie un cadru rigid, impus artistului, ci parapetul care protejează drumul. Acesta este incert, ne putem rătăci, deşi credem că ştim. Dar a trăi, a descoperi, a crea, înseamnă a merge şi nu a ajunge. Datorită imperfecţiunii noastre, dacă ştim să o acceptăm cu umilinţă, vom lua parte la această aventură minunată.

Vasco Ronchi are meritul că ne-o reaminteşte: „Este important să insistăm într-un mod realist asupra condiţiilor în care se află ştiinţa culorilor; problemele puse clar pot fi rezolvate sau, cel puţin, orientate spre soluţionare. Dacă,

[35] Louis Hautecœur, *L'artiste entre la Réalité et le Rêve*, Académie des Beaux-Arts 1963.

13 — Tehnica tabloului — c. 969

așa cum se întîmplă astăzi în atîtea ocazii, se răspîndește părerea iluzorie că problema culorilor e deja rezolvată, acesta este cel mai rău lucru care se poate întîmpla: nimeni nu va mai acorda interes și nu va mai cheltui energie pentru adevărata ei rezolvare. Este de dorit ca, întrucît am reținut atenția cititorilor asupra faptului că mai avem încă un drum lung de străbătut ca să ajungem la capăt, să determinăm un mare număr de cercetători să-și aducă contribuția de idei generale și de experiență în acest domeniu al cercetării, atît de vechi și atît de plin, încă, de mistere [36]."

[36] Vasco Ronchi, *loc. cit.*, pag. 157.

PSIHOLOGIA CULORILOR

„Culorile influențează sufletul; ele pot să ne provoace senzații, să evoce emoții, idei care să ne liniștească sau să ne frămînte, să ne întristeze sau să ne bucure."

GOETHE

Percepția vizuală nu constituie un scop în sine. Pictura nu este, de fapt, decît un mijloc material de a transmite „lucruri ce privesc" spiritul, iar ochiul nu este decît antena care captează mesajul emis de tablou. Orice operă de artă, fie ea poetică, muzicală sau plastică, implică o comuniune cu creatorul său. În acest sens, de comunicare fără rezerve, Pierre Jérome spune că este vorba de o adevărată confesiune pentru pictor. Dar termenul „expresie" nu constituie o realitate, decît dacă există posibilitatea de a combina elemente care au aceeași semnificație pentru cel care dă ca și pentru cel care primește. Aceste elemente sînt materiale deoarece trec prin simțurile noastre; ele sînt însă și de ordin spiritual. Culorile, ca și sunetele muzicale, constituie bazele unui limbaj care, datorită faptului că sînt mai puțin rigide decît cuvintele, oferă mai multe nuanțe pentru a transmite integral o stare de spirit.

Îl înțelegem mai bine pe Raymond Legueult evocînd „zone de culori cu acțiune puternică",

dacă ne amintim de Taine: „Prin ele însele și în afara folosirii lor imitative, culorile au un sens. O gamă de culori care nu reprezintă vreun obiect real poate fi bogată sau săracă, elegantă sau greoaie. Impresia noastră variază în funcție de asamblarea lor, are, deci, o expresie."

Lucrarea de față, prin însăși natura ei, nu conține o exegeză a gîndirii artistului, dar se cuvine să nu neglijăm aici nici unul dintre mijloacele de care acesta dispune pentru a se exprima. Prin urmare, vom aborda cel puțin în treacăt acest subiect: culorile materiale au oare o semnificație spirituală caracteristică fiecăreia dintre ele? Acțiunea pe care o exercită este oare aceeași asupra fiecăruia dintre noi?

Evocarea sentimentelor

O culoare anume este legată de o anumită emoție? Această întrebare a fost luată în considerație de multe ori și în modurile cele mai diferite. Într-un studiu recent [1], Lemassier arată cîte asimilări arbitrare s-au încercat cu cea mai mare fantezie, cîte însoțiri hazardate la cîte îngemănări cum am spune astăzi, au visat cei mai sensibili sau cei mai celebri, fie ei poeți, pictori sau muzicieni.

Dacă toată lumea cunoaște sonetul lui Rimbaud, poate că aceste patru versuri ale lui Utrillo nu sînt cunoscute:

„Lors le bleu est divin, et l'ennemi du mal
Le jeune est jalousie, et parfois fort banal
Le rouge est infernal, vivant et puis féroce
Le vert est espérance, et rose est douce noce." *

[1] Lemassier, *Séquelles de Correspondances chromatiques, Peintures, Pigments et Vernis*, Septembrie 1966.

* „Dacă albastrul este ceresc și dușmanul răului/ Galbenul înseamnă gelozie, și uneori este foarte banal/ Roșul este drăcesc, viu și apoi feroce/ Verdele este speranță, iar rozul petrecere".

În același timp, Kandinsky se referă la sonoritățile unei mari orchestre al cărei crescendo îl parcurge de la bași pînă la sopranul cel mai acut:

„Roșul de cinabru evocă duruitul tobei
Roșul garanță intens... corzile grave ale violoncelului
Roșul deschis ... sunetele viorii
Portocaliul ... vocea de contralto
Violetul ... sunetele cornului englez
Albastrul ... sunetele flautului, ale orgii

Totuși, trebuie să acordăm mai puțină atenție echivalențelor între diferite moduri de expresie [2] decît relațiilor dintre impresiile noastre și variațiile aceluiași mod, în cazul în speță senzațiilor noastre colorate.

Goethe era mai aproape de subiectul nostru cînd stabilea următoarele corespondențe:

Galben	căldură, noblețe
Roșu portocaliu	căldură, activitate
Galben roșietic	oboseală, uimire
Albastru închis	calm, liniște, răceală
Violet	bucurie, plăcere
Roșu	gravitate, demnitate, putere
Verde	atracție.

Pe ce altă bază, decît propria lor sensibilitate își clădesc aceste mari spirite afirmațiile? Ele sînt marcate mai ales de personalitatea autorilor lor. Pentru a ajunge la o generalizare, analiza comparativă a operelor de artă de-a lungul istoriei este o metodă mai bună. Este suficient să urmărim folosirea unei culori în decursul secolelor, să vedem în ce context a fost pusă să intervină, ca să desprindem, dacă există, constanța unei semnificații. Este tocmai ceea ce a făcut Portman și iată, foarte pe scurt, ce spune el despre verde [3]:

La început, rolul „tehnic" al culorii pămînt verde: „La Giotto, moștenitor al artei bizantine,

[2] A se vedea pagina 340

[3] Paul Portman, *Le vert dans l'Art (Palette 8)*

[Ne gîndim mai întîi la întrebuințarea pămîntului verde în eboșă de către primitivii italieni. Trebuie să

verdele formează suportul picturii sale în tempera". Dar culoarea nu întîrzie să se asocieze anumitor stări sufletești:

Simbol al speranței: în epoca Renașterii, Sfînta Ana, mama Mariei, este adesea reprezentată într-o mantie verde; aceasta pentru că purta în ea speranța lumii.

În *l'Amour Courtois*, verdele este rezervat celui care se îndrăgostește și este plin de speranțe fermecătoare.

Van Gogh, în „Învierea lui Lazăr", folosește un verde luminos. Dar există aici un verde „maladiv", amestecat cu gri sau brun. El exprimă decădere („Oamenii mîncînd cartofi"), gelozie și senzualitate (Edgar Munch), presentimentul morții („Răstignirea" de Grünewald).

Înălbăstrit, este trist; luminat de galben, exprimă bucurie. Între cele două, el apare ca un corp simplu care, după Goethe, nu pune probleme, dar care, pentru Kandinsky, exprimă o sănătate plină de suficiență și fără mai multă gîndire decît are o vacă mare ce rumegă. Mondrian îl va evita chiar și în viața de toate zilele.

Saturat la Courbet, rafinat și variat la impresioniști, obsedant la Douanier Rousseau, el redobîndește un caracter mai imaterial la Cézanne, dar repugnă opticii artistice a secolului XX.

Acest studiu are pentru noi un dublu merit. Mai întîi, el arată că există asimilări repetate; totuși pentru a evita contradicțiile privitoare la o anumită culoare, trebuie să ținem seamă de diferențele dintre nuanțele ei.

În plus, studiul tratează despre culoarea verde. Or, acesta se numără printre culorile cele mai greu de folosit ale paletei, ca să nu spunem cea mai ingrată. Am evocat poziția sa mediană în spectru și problema complementarei sale,

adăugăm și faptul că a fost folosit ca „medium slab". Luîndu-ne precauția de a evita sulful, el face mai ușoare culorile prea opace și le tempereazăză pe cele prea vii.

Din păcate, „pămînturile verzi" care se găsesc în comerț nu sînt adesea decît imitații; dealtfel, însuși fabricantul recunoaște aceste lucru.]

purpuriul. Portmann ne face să descoperim altceva: bogăția de expresie atît de variată a verdelui este profund dependentă de nuanțele lui. Este suficientă o mică abatere de ton pentru a denatura complet emoția pe care o așteptam de la această culoare.

Contradicții sau unanimitate

Corespondențele dintre culori și sentimente, chiar dacă ar întruni (ceea ce nu este cazul) unanimitatea la noi și în istoria noastră, pot oare să dovedească existența unui fel de limbaj comun tuturor oamenilor, adică universal? Aceste raporturi fiind o problemă a occidentalilor, se cuvine să le comparăm cu cele stabilite de alte civilizații, mai ales de cele din Extremul Orient. Preluînd ceea ce coincide și eliminînd restul, poate că vom găsi ceea ce conțin ele cu adevărat uman. Revista *Palette* ne oferă în acest sens două studii substanțiale ale unor profesori japonezi.

Heizo Tatsumura [4] clasifică „albul (puritate) și roșul (credință) drept culori pozitive, cel mai frecvent folosite; invers, negrul — culoare negativă — simbolizează moartea, și, din cauza valorii sale religioase, nu este folosit decît cu circumspecție. Albul, roșul și negrul sînt, dealtfel, culorile de preferință în paleta simplă, clară și legată de tradiție cum este cea a japonezilor. Albastrul și verdele la ei sînt totuși prezente întotdeauna; acestea sînt culorile naturii în Japonia unde, contrar peisajelor în galben-ocru ale Chinei, culorile se detașează întotdeauna pe un cer albastru sau pe verdele vegetației".

Tomoyuki Yamanobe [5] tratează „Simbolica culorilor în costumele de teatru japonez". Avem

[4] Heizo Tatsumura, *La couleur au cours des âges* (*Palette*, 29)

[5] Tomoyuki Yamanobe, *La symoblique des couleurs dans les costumes du théâtre japonais*, (*Palette*, 29).

ocazia să observăm asimilări pe care deosebirea de tradiţii le face foarte diferite de ale noastre: Dacă albastrul simbolizează marea şi verdele cîmpia — ceea ce nu ne miră — găsim aici purpuriul, apanaj al rangului suprem; dimpotrivă, brunul roşu, este acela al războinicilor, albul este semn de nobleţe şi demnitate, albastrul deschis şi verdele deschis indică eleganţă. Cît despre negru, el se aplică uneori „personajelor investite cu o misiune importantă, în special doamnele de onoare de o anumită vîrstă, iar în Kabuki, el este sinonim cu neantul. Sufleurii şi valeţii de scenă poartă coafuri şi costume negre".

Nu este oare curios să regăsim, sub o altă formă, în uzanţele vieţii mondene din Occident această contradicţie între două semnificaţii atribuite negrului?

Ar trebui să fim novici * în meserie sau „candizi" (candidus = alb) pentru a vedea în „roz", pornind de la astfel de afirmaţii, soluţia problemei raporturilor între culori şi a impresiilor pe care le încercăm; am vedea-o mai degrabă în „negru" dacă am lua *ad litteram* vechiul dicton „gusturile şi culorile nu se discută".

Totuşi şi aici, ca în toate domeniile, există o cale de mijloc; pentru că, dacă culorile nu evocă nimic, nu poartă nici un mesaj, de ce în afara acestei folosiri imitative despre care vorbeşte Taine, pictorul exaltă o anumită culoare? Dar în ceea ce vom putea afirma ca fiind real, să ne ferim să mergem prea departe pentru că e periculos să vrem cu orice preţ să delimităm cu rigoare matematică un lucru care prin însăşi natura lui este vag; aceasta o poate face uneori verbul căruia îi este proprie precizia, dar care, dimpotrivă, nu poate conţine universalul şi temporalul pe care alte modalităţi de expresie le poartă în ele..

---

* În original „bleu", (sing.) termen desemnînd şi culoarea albastru (n.tr.).

Studii statistice

Am fost cît pe-aci să visăm împreună cu poeţii. Să ne întoarcem la oamenii gravi, pentru că epoca se pretează la aşa ceva. Or, ceea ce ne dovedeşte că s-a obţinut într-adevăr ceva, este rezultatul studiilor metodice întreprinse de cîţiva ani încoace. Ele se datoresc, pe de o parte, psihologilor şi medicilor care lucrează în scopuri dezinteresate, de cunoaştere şi pentru binele general, iar pe de altă parte, oamenilor de afaceri. Aceştia, perfecţionînd publicitatea şi prezentarea mărfurilor lor, urmăresc un scop financiar, şi nicidecum să-şi cheltuie banii degeaba. Or, noi îi vedem investind sume importante ca să determine nuanţa unui ambalaj, cea mai potrivită pentru a crea unui eventual client o stare sufletească anume (senzaţie de prospeţime, de destindere sau de prestigiu, de rafinament etc.). În sfîrşit, motive adeseori foarte nobile îi determină pe arhitecţi şi pe decoratori să caute „culori funcţionale" pentru spitale, birouri, uzine, săli publice unde se ştie că predomină fie acţiunea liniştitoare a culorilor reci, fie aceea excitantă a roşului-portocaliu.

Metoda folosită pentru toate aceste studii este statistica. Astfel, psihologul Konwer stabileşte pentru fiecare culoare procentajul de persoane pentru care aceasta evocă o anumită idee. Tot astfel Lemassier ni-i arată pe tehnicieni clasînd, într-un scop absolut comercial, impresiile produse de culori asupra publicului american.

Iată ce rezultă după Franklin Brill şi foarte seriosul *Modern plastics catalog* 1938.

alb	puritate, castitate, curăţenie
bleu ciel	prospeţime, fragilitate, eleganţă
bleumarin	răceală, formalism, orgoliu
cafeniu	maturitate, sănătate, utilitate, bogăţie
gri	blîndeţe, delicateţe, slăbiciune,
galben	strălucire, destindere, uşurinţă

negru .... răceală, apăsare, mister
portocaliu .... distincție, căldură
purpuriu .... opulență, măreție
roz .... eleganță, prospețime, slăbiciune
roșu .... căldură, forță, excitație
verde pal .... prospețime, fragilitate
verde închis .. răceală, orgoliu, trufie
violet pal .... rafinament, bogăție.

Un studiu rațional

Aceste lucruri [6] au fost constatate în America și într-o anumită epocă (1938). Noi am vorbit despre interesul pe care l-ar prezenta o confruntare mai vastă a rezultatelor ca să desprindem ceea ce rămîne valabil în alte țări și în alte timpuri. O asemenea acțiune, care ghicim cît interes prezintă pentru domeniul artei, a fost deja începută. Cu toate că este încă departe de a fi terminată, simțim precizîndu-ne ideea că problema are două răspunsuri: anumite elemente au peste tot aceeași valoare a sensului; la altele, aceasta variază după loc și climat social. Am putea să ne întrebăm „de ce"? Aici trebuie să-l menționăm pe pictorul Bjorn care nu este altul decît doctorul Louis Donnet. Ghicim cu ușurință că el s-a interesat de această problemă cu sensibilitatea sa de artist și intuiția sa rațională de medic; el ne propune două motivări pentru culori: una „de ordin indicativ", cealaltă „de ordin convențional și social".

Aceasta din urmă se explică ușor.

Încă din copilărie, emoțiile noastre sînt în cea mai mare parte legate de evenimente sau de spectacole pe care le marchează anumite culori stabilite prin tradiție sau prin uzanțe: văduvul este îmbrăcat în negru, iar mireasa în

[6] A se vedea de asemenea M. Lüscher, *Forme de l'emballage et psychologie de la couleur* (*Palette*, 5).

alb. Mai mult, lecturile noastre, istoria, hieratica și ceremoniile religioase ne-au dat obișnuința, reflexul, de a atribui semnificații culorilor. Fără să ne dăm seama, acestea provin în realitate din convenții pe care le igonrăm sau a căror origine am uitat-o: purpuriul se asociază cu puterea, iar aurul cu bogăția. Astfel, pentru copiii noștri, născuți în timpul codului rutier, roșul va deveni, poate, simbolul subconștient al opririi, prin urmare al stagnării sau al permanenței [7]. Complementara sa (noi spunem deja „a da verde") va semnifica libertatea, ideea de a te avînta spre aventură.

Devreme ce asemenea echivalențe depind de loc și de timp, o schimbare de țară sau epocă ar atrage după sine o răsturnare: „negru în Occident, doliul este de culoare roz în Extremul-Orient. Puritatea, albă aici, acolo se exprimă prin galben-șofran".

O diversitate de ordin etnic explică această neconcordanță. Dimpotrivă, ceea ce este comun tuturor oamenilor, ceea ce constituie o parte a însăși ființei lor, a instinctului lor sau a influenței fenomenelor naturii asupra lor, ne conduce la asocieri cu caracter universal. Pentru toți, „roșul este cald prin învecinarea sa cu razele infra-roșii. În opoziție cu el, culorile mov și violet le resimțim ca reci. Verdele, în mijlocul spectrului vizibil, este în același timp echilibru și speranță de liniște

[7] Fanionul de culoare roșie oprește trenul dar el este și emblema revoluției. Acest lucru va părea copiilor la fel de neînțeles ca nouă faptul de a purta aceeași îmbrăcăminte neagră la căsătorie și la înmormîntare.

Din cauza antropomorfismului s-a născut o prejudecată, astăzi foarte puternic înrădăcinată; ca și Victor Hugo, credeam și noi în acțiunea excitantă a roșului asupra taurilor:

„Enfants, voici des bœufs qui passent
Cachez vos rouges tabliers" ...
(„Copii, iată trec taurii
Ascundeți-vă șorțulețele roșii" ...)

Dar, recent, s-a descoperit că taurii ar avea daltonism. Ei sînt iritați nu de culoarea unei pînze, ci de agitarea ei violentă ...

organică, pentru că este semn al vieții vegetale, ea însăși izvor, cu oxigenul pe care îl regenerează, al propriei noastre supraviețuiri". (Louis Donnet).

Există deci, chiar dacă ele sînt insuficient cunoscute, corelații universal valabile. Dar, dacă o anumită culoare are o rezonanță psihică precisă, fiecare dintre noi poate să fie sensibil în mod diferit la acest efect, și să reacționeze la el în funcție de propria sa individualitate. Acest lucru se exprimă pur și simplu prin „îmi place" sau „nu-mi place". În realitate, fie la un moment dat, fie întotdeauna, fiecare pictor, fiecare amator își au culoarea lor preferată. Se stabilește atunci între ei un curent de simpatie pe care alții n-o vor putea împărtăși decît pe o altă cale, aceea în care spiritul domină instinctul.

Iată de ce Max Lüscher[8] spune că „o preferință exclusivă sau o aversiune totală față de o culoare scot la iveală un comportament vădit instinctiv, tulburări psihice mai mult sau mai puțin grave. Dimpotrivă, un spirit nuanțat și cultivat face o alegere armonioasă în care intră în mod egal simpatii și antipatii ..."

Cunoașterea culorilor exclusiv preferate sau detestate de un individ ne oferă nu numai reflectarea caracterului său; ea permite totodată evidențierea unor predispoziții la anumite boli somatice.

Este tocmai ceea ce explică doctorul Donnet[9]. „Tropismele la culori au o semnificație sigură în diagnostic. Defosfatații, nervoșii manifestă preferință netă pentru galben și portocaliu, cei cu anoxii, flegmaticii cu respirație greoaie, aleg fără să șovăie verdele și albastrul *canard*. Bilioșii iubesc roșul, ca un ecou plauzibil la insuficiența lor arterială".

Prin aplicarea logică a reciprocei, el descoperă în medicină mijloace prețioase de diagnosticare: stabilește modul de cunoaștere a temperamentului

[8] Max Lüscher, *Psychologie des Couleurs* (*Palette* 1).
[9] Louis Donnet, *Couleurs et Tempérament* (*Presse Médicale* din 12 octombrie 1963).

unui bolnav și controlează efectele tratamentului, urmărind reacțiile subiectului la cromatismul unor tablouri alese în mod judicios. O astfel de „auscultare" nu poate decît să sprijine cercetarea, deoarece îi oferă un instrument de depistare în plus. Ca orice mijloc de acces la cunoaștere, ea nu cere să fie folosită singură; tot astfel, doctorul Donnet nu vede în creația artistică singurul efect al acestor foarte reale tropisme. El nu ar fi pictor dacă nu le-ar diferenția de alegerile adesea perfect controlate și conștiente, făcute din rațiuni mai înalte.

Într-adevăr, regăsim în mod constant dualitatea spiritului și a corpului influențîndu-se reciproc. Spiritul trebuie să domine corpul, fără să uităm că ele sînt legate și că nu se poate face abstracție de această unitate.

Ca să nu cădem într-un intelectualism contrar naturii noastre, este deci permis să cerem „fratelui nostru măgarul" să vină în ajutorul adevăratei spiritualități. Aceasta va refuza să se înșele luînd bășica drept lanternă[10]; ea se va apăra cu ușurință, refuzînd să devină sclava unor estetici de comandă, dacă va transpune în pictură ceea ce René Sudre spune despre muzică:

„Estetica se bazează pe interpretarea senzațiilor noastre. Dar senzațiile noastre țin de organele noastre nervoase și ajung în cele din urmă la sistemul nervos central. În felul acesta senzația se alătură mai întîi fiziologiei, fapt în urma căruia poate fi justificată de instrumentele noastre de măsură și de competența științifică. Există legături strînse între fiziologie și fenomenele psihice. S-a stabilit că impresia estetică pe care ne-o poate lăsa o audiție muzicală ține de funcțiile afective ale unor organe cerebrale în prezent, perfect cunoscute.

Pentru aceasta, a trebuit să abandonăm vechile noțiuni fizice de consonanță și disonanță

[10] Și devreme ce este vorba de lanterne, să ne gîndim la încîntătoarea fabulă a lui Florian *Maimuța care arată lanterna magică*.

impuse de Helmholtz ca să ajungem la psihologia afectivă a plăcutului și a neplăcutului. Substituirea nu era posibilă decît dacă se dovedea că aceste caractere aveau un suport cerebral. (Măsurători efectuate pe subiecți aleși pentru temperamentul lor diferit și cărora li se prezentau piese muzicale alese, cu caracteristici tipice, de exemplu din Wagner, Milhaud, Schönberg).

„S-a văzut clar că stimulațiile diencefalului, sediul emoțiilor, se produceau la niveluri diferite ale sistemului neuro-vegetativ: parasimpaticul pentru impresia plăcută, ortosimpaticul pentru impresia neplăcută. Obsrvație importantă care răspunde unor critici bine cunoscute: se verifică faptul că obișnuința la neplăcut este posibilă și că ea se traduce printr-o inhibiție, în straturile cerebrale superioare, a reacțiilor ortosimpatice. Această obișnuință față de muzica neplăcută, care poate suprima reacțiile spontane ale zonei afective, pot chiar să depășească măsura și să schimbe intoleranța în entuziasm așa cum vedem uneori că se mai întîmplă și în epoca noastră, cînd unele motive personale sau sociale se adaugă la aceasta. Se știe că înfrînarea tendințelor afective este unul dintre mijloacele folosite în educația voinței. Aceasta amintește modul în care, forțînd natura, considerăm drept bune, în cele din urmă, unele alimente neplăcute, frumoase unele spectacole respingătoare, dacă avem motive puternice să o facem ...

Deocamdată ar trebui să acordăm mai mult credit sentimentului legat de o artă care se adresează mai ales inimii și să nu manifestăm prea multă încredere față de compozițiile noilor școli și de zeloșii lor adepți, pentru care dezagreabilul este semnul muzicii viitorului [11]."

[11] René Sudre, *Festival du soir* (*Revue des Deux Mondes*).

TABLOUL ÎN FUNCȚIE DE LEGILE PERCEPȚIEI VIZUALE

Primul merit al unui tablou este de a fi, mai întîi de toate, o sărbătoare pentru ochi.

DELACROIX

Mulți oameni văzuseră mere căzînd din pom, mai înainte ca Newton să fi descoperit legile gravitației corpurilor. Tot astfel, mulți artiști au reușit efecte fericite de contrast simultan, înainte să se fi gîndit să cerceteze procesul acestor fenomene. Deja Leonardo da Vinci scrisese: „Între culorile egale, cea mai bună va fi aceea pe care o putem vedea alături de culoarea care îi este contrară; fiecare culoare apare mai bine lîngă contrara decît lîngă similara sa."

Nu sîntem oare sensibili în mod inconștient la aceasta? Cui nu-i place, cînd vine primăvara, să se plimbe pe cîmp sau să-l admire din avion? Atunci ogoarele arate, încă dezgolite, apar, pe verdele tînăr al terenurilor învecinate de un roșu cu atît mai viu cu cît ele se prezintă în parcele mai înguste. În altă parte, dimpotrivă, iarba începe să încolțească fără să acopere încă solul cafeniu-roșcat; verdele și roșul se juxtapun în elemente foarte mărunte și se atenuează în tonuri de gri în care nu se pierde nimic din prezența fiecăruia.

Natura oferă, uneori, contraste violente. Am amintit *contre-jour-ul* de asfințit, moment în care

impuse de Helmholtz ca să ajungem la psihologia afectivă a plăcutului și a neplăcutului. Substituirea nu era posibilă decît dacă se dovedea că aceste caractere aveau un suport cerebral. (Măsurători efectuate pe subiecți aleși pentru temperamentul lor diferit și cărora li se prezentau piese muzicale alese, cu caracteristici tipice, de exemplu din Wagner, Milhaud, Schönberg).

„S-a văzut clar că stimulațiile diencefalului, sediul emoțiilor, se produceau la niveluri diferite ale sistemului neuro-vegetativ: parasimpaticul pentru impresia plăcută, ortosimpaticul pentru impresia neplăcută. Obsrvație importantă care răspunde unor critici bine cunoscute: se verifică faptul că obișnuința la neplăcut este posibilă și că ea se traduce printr-o inhibiție, în straturile cerebrale superioare, a reacțiilor ortosimpatice. Această obișnuință față de muzica neplăcută, care poate suprima reacțiile spontane ale zonei afective, pot chiar să depășească măsura și să schimbe intoleranța în entuziasm așa cum vedem uneori că se mai întîmplă și în epoca noastră, cînd unele motive personale sau sociale se adaugă la aceasta. Se știe că înfrînarea tendințelor afective este unul dintre mijloacele folosite în educația voinței. Aceasta amintește modul în care, forțînd natura, considerăm drept bune, în cele din urmă, unele alimente neplăcute, frumoase unele spectacole respingătoare, dacă avem motive puternice să o facem ...

Deocamdată ar trebui să acordăm mai mult credit sentimentului legat de o artă care se adresează mai ales inimii și să nu manifestăm prea multă încredere față de compozițiile noilor școli și de zeloșii lor adepți, pentru care dezagreabilul este semnul muzicii viitorului [11]."

[11] René Sudre, *Festival du soir (Revue des Deux Mondes)*.

TABLOUL ÎN FUNCȚIE DE LEGILE PERCEPȚIEI VIZUALE

Primul merit al unui tablou este de a fi, mai întîi de toate, o sărbătoare pentru ochi.

DELACROIX

Mulți oameni văzuseră mere căzînd din pom, mai înainte ca Newton să fi descoperit legile gravitației corpurilor. Tot astfel, mulți artiști au reușit efecte fericite de contrast simultan, înainte să se fi gîndit să cerceteze procesul acestor fenomene. Deja Leonardo da Vinci scrisese: „Între culorile egale, cea mai bună va fi aceea pe care o putem vedea alături de culoarea care îi este contrară; fiecare culoare apare mai bine lîngă contrara decît lîngă similara sa."

Nu sîntem oare sensibili în mod inconștient la aceasta? Cui nu-i place, cînd vine primăvara, să se plimbe pe cîmp sau să-l admire din avion? Atunci ogoarele arate, încă dezgolite, apar, pe verdele tînăr al terenurilor învecinate de un roșu cu atît mai viu cu cît ele se prezintă în parcele mai înguste. În altă parte, dimpotrivă, iarba începe să încolțească fără să acopere încă solul cafeniu-roșcat; verdele și roșul se juxtapun în elemente foarte mărunte și se atenuează în tonuri de gri în care nu se pierde nimic din prezența fiecăruia.

Natura oferă, uneori, contraste violente. Am amintit *contre-jour-ul* de asfințit, moment în care

toate culorile par să ardă. Am vorbit despre multiplele nuanțe ale zăpezii, dar întîlnim, în timpul verii, ramuri de cireș grele de fructe, toamna fructe roșii de măceș în frunziș, și zilnic, toate elementele pe care ni le prezintă un buchet. Or, mulți pictori de duminică, visînd la tabloul lor, sînt dezamăgiți în fața unei opere în care, fără să-și dea seama, au abuzat de tonuri vii și au ignorat această observație a lui Grosser: „verdele plantelor reflectă roșu". A folosi cu succes culorile în stare pură este un dar al cerului sau răsplata unei îndelungate asceze. Iată de ce se recomandă începătorilor să urmeze acest sfat al lui Henri Goetz: „Înainte de a vă ocupa de culorile complementare (pure), învățați să le asamblați pe celelalte (rupte)."

Fiindcă, pentru a progresa în astfel de taine, trebuie să stăpînim regulile care constituie firul lor conducător. Dar, a stăpîni o regulă, înseamnă, totodată, a cunoaște o relație de la cauză la efect și a o fi asimilat pentru a profita de pe urma ei în cea mai bună împrejurare. Astfel, este necesar să știm că apăsînd pe accelerator, mașina va înainta mai repede. Aceasta este o regulă de conducere, dar vom fi asimilat-o rău dacă am vrea tot timpul să „strivim acceleratorul". În caz de accident, responsabilitatea nu s-ar raporta la regulă, ci la un abuz sau la o interpretare eronată. La fel este și cu legile lui Chevreul: trebuie, nu numai să le cunoaștem, ci să învățăm și să le aplicăm în cunoștință de cauză.

Legea lui Chevreul

Să amintim, deci, cîteva pasaje esențiale ale faimosului Raport [1] prezentat Academiei de Științe:

— *Primul principiu:* A pune culoare pe o pînză nu înseamnă numai a colora în respectiva culoare partea din pînză pe care este aplicată pensula, ci și a colora în complementara ei spațiul învecinat.

— *Al doilea principiu:* A pune alb alături de o culoare, înseamnă a-i rehosa tonul, ca și cum i-am lua culorii lumina albă care îi scade intensitatea.

— *Al treilea principiu:* A pune negru alături de o culoare înseamnă a scădea tonul acesteia, înseamnă a adăuga negrului complementara culorii juxtapuse.

— *Al patrulea principiu:* A pune gri alături de o culoare înseamnă a o face mai strălucitoare și, totodată, a colora acest gri cu complementara culorii care îi este juxtapusă.

— *Al cincilea principiu:* A pune o culoare închisă lîngă o culoare deschisă înseamnă a ridica tonul culorii închise și a-l reduce pe cel al culorii deschise, independent de modificarea care rezultă din amestecul complementarelor.

— *Al șaselea principiu:* A alătura două tente plate de tonuri diferite ale aceleiași culori, înseamnă a produce clar-obscur, din cauză că, pornind de la linia de juxtapunere, tenta zonei tonului celui mai înalt va slăbi treptat în timp ce, pornind de la aceeași linie, nuanța zonei tonului celui mai scăzut va crește; are loc, deci, o adevărată degradare a luminii.

„În rezumat, juxtapunerea face ca două culori să piardă ceea ce au ele asemănător. Legea contrastului culorilor este, prin urmare, inversa amestecului culorilor, conform căruia roșul ames-

[1] Dovadă a interesului pe care-l prezintă pentru pictori anumite cercetări științifice, influența exercitată de această publicație a fost de asemenea natură, încît atunci cînd se vorbește despre cel care toată viața s-a considerat un învățăcel, nu ne gîndim nici la Gobelins, nici la acea construcție emisferică în care 20 000 de tonuri constituie una dintre primele clasificări ale culorilor. Se uită cîte lucruri îi datorează chimia pînă și în domeniul picturii, după cum s-a uitat rolul de precursor al lui Charles Bourgeois în 1812. Dar 1839, data legii constrastelor simultane, rămîne memorabilă. Cu partea ei de greșeli și de impasuri care însoțesc orice lucrare omenească, era o nouă cale pe care secolul al XIX-lea o deschidea istoriei artei.

toate culorile par să ardă. Am vorbit despre multiplele nuanțe ale zăpezii, dar întîlnim, în timpul verii, ramuri de cireș grele de fructe, toamna fructe roșii de măceș în frunziș, și zilnic, toate elementele pe care ni le prezintă un buchet. Or, mulți pictori de duminică, visînd la tabloul lor, sînt dezamăgiți în fața unei opere în care, fără să-și dea seama, au abuzat de tonuri vii și au ignorat această observație a lui Grosser: „verdele plantelor reflectă roșu". A folosi cu succes culorile în stare pură este un dar al cerului sau răsplata unei îndelungate asceze. Iată de ce se recomandă începătorilor să urmeze acest sfat al lui Henri Goetz: „Înainte de a vă ocupa de culorile complementare (pure), învățați să le asamblați pe celelalte (rupte)."

Fiindcă, pentru a progresa în astfel de taine, trebuie să stăpînim regulile care constituie firul lor conducător. Dar, a stăpîni o regulă, înseamnă, totodată, a cunoaște o relație de la cauză la efect și a o fi asimilat pentru a profita de pe urma ei în cea mai bună împrejurare. Astfel, este necesar să știm că apăsînd pe accelerator, mașina va înainta mai repede. Aceasta este o regulă de conducere, dar vom fi asimilat-o rău dacă am vrea tot timpul să „strivim acceleratorul". În caz de accident, responsabilitatea nu s-ar raporta la regulă, ci la un abuz sau la o interpretare eronată. La fel este și cu legile lui Chevreul: trebuie, nu numai să le cunoaștem, ci să învățăm și să le aplicăm în cunoștință de cauză.

Legea lui Chevreul

Să amintim, deci, cîteva pasaje esențiale ale faimosului Raport [1] prezentat Academiei de Științe:

— *Primul principiu:* A pune culoare pe o pînză nu înseamnă numai a colora în respectiva culoare partea din pînză pe care este aplicată pensula, ci și a colora în complementara ei spațiul învecinat.

— *Al doilea principiu:* A pune alb alături de o culoare, înseamnă a-i rehosa tonul, ca și cum i-am lua culorii lumina albă care îi scade intensitatea.

— *Al treilea principiu:* A pune negru alături de o culoare înseamnă a scădea tonul acesteia, înseamnă a adăuga negrului complementara culorii juxtapuse.

— *Al patrulea principiu:* A pune gri alături de o culoare înseamnă a o face mai strălucitoare și, totodată, a colora acest gri cu complementara culorii care îi este juxtapusă.

— *Al cincilea principiu:* A pune o culoare închisă lîngă o culoare deschisă înseamnă a ridica tonul culorii închise și a-l reduce pe cel al culorii deschise, independent de modificarea care rezultă din amestecul complementarelor.

— *Al șaselea principiu:* A alătura două tente plate de tonuri diferite ale aceleiași culori, înseamnă a produce clar-obscur, din cauză că, pornind de la linia de juxtapunere, tenta zonei tonului celui mai înalt va slăbi treptat în timp ce, pornind de la aceeași linie, nuanța zonei tonului celui mai scăzut va crește; are loc, deci, o adevărată degradare a luminii.

„În rezumat, juxtapunerea face ca două culori să piardă ceea ce au ele asemănător. Legea contrastului culorilor este, prin urmare, inversa amestecului culorilor, conform căruia roșul ames-

[1] Dovadă a interesului pe care-l prezintă pentru pictori anumite cercetări științifice, influența exercitată de această publicație a fost de asemenea natură, încît atunci cînd se vorbește despre cel care toată viața s-a considerat un învățăcel, nu ne gîndim nici la Gobelins, nici la acea construcție emisferică în care 20 000 de tonuri constituie una dintre primele clasificări ale culorilor. Se uită cîte lucruri îi datorează chimia pînă și în domeniul picturii, după cum s-a uitat rolul de precursor al lui Charles Bourgeois în 1812. Dar 1839, data legii constrastelor simultane, rămîne memorabilă. Cu partea ei de greșeli și de impasuri care însoțesc orice lucrare omenească, era o nouă cale pe care secolul al XIX-lea o deschidea istoriei artei.

tecat cu galben dă portocaliu, galbenul amestecat cu albastru dă verde, iar albastrul amestecat cu roşu dă violet.

Dar, dacă galbenul amestecat cu albastru dă verde, cînd este juxtapus albastrului manifestă o tendinţă spre portocaliu, el pierde deci din albastru, şi dacă albastrul tinde spre violet, el pierde prin urmare din galben, fenomen invers amestecului a două culori albastru şi galben."

În alt loc, Chevreul observă că, atunci cînd avem o complementară pură şi o complementară ruptă, una dintre ele o va domina pe cealaltă şi amîndouă vor realiza un acord; o complementară pură, deschisă şi o complementară închisă dau diferenţe de intensitate şi se armonizează; în sfîrşit, că două culori asemănătoare, una pură şi alta ruptă, dau naştere unui contrast temperat.

Culoare, deschisă sau închisă, pură sau ruptă, aceste denumiri ne amintesc de cîteva noţiuni pe care le-am întîlnit mai înainte [2].

Ştim, de fapt, că trei variabile definesc o culoare. Două culori pot prin urmare să difere fie în acelaşi timp, prin cele trei mărimi proprii fiecăreia dintre ele, fie prin două şi chiar prin una singură, păstrînd atunci în comun caracteristicile celorlalte.

Or, aceste diferenţe sînt accentuate prin juxtapunere, ceea ce Chevreul studiază pentru fiecare din cele trei variabile:

Tentă. Fiecare din cele două culori juxtapuse (roşu şi albastru de exemplu) se colorează cu complementara celeilalte.

Valoare (luminozitate). Apropierea unei culori închise de o culoare deschisă accentuează diferenţa de luminozitate.

Puritate (saturaţie). Albul, sau chiar un gri, alături de o culoare o face pe aceasta mai pură (îi ia din alb). Ca un corolar al acestui fapt, vom descoperi că un punct alb este mai alb pe un fond negru decît pe unul gri. Datorită fenomenului

[2] Cf. paginile 259, 265 şi următoarele.

de radiaţie, nu numai că va părea mai alb, dar şi mai mare decît un punct negru pe fond alb. Van Gogh ca şi Douanier Rousseau au sugerat uneori printr-un halou această îngroşare aparentă a unei surse de lumină pătrunzătoare (astru, lampă etc.) pe un fond întunecos.

Efectele contrastelor

Pictorul acţionează prin diferenţe. Vom reveni, deci, ceva mai departe, asupra rolului şi mînuirii contrastelor [3]. Putem totuşi examina încă de pe acum unele consecinţe ale existenţei lor.

Primul principiu este cel mai cunoscut. Instrument de creaţie, el este, poate, înainte de toate un mijloc de control permiţînd gîndirii să descopere motivul unui eşec [4]. Totodată, el ne dă învăţăminte preţioase, începînd cu deducţia lui Chevreul că două tonuri calde se răcesc reciproc. De aici derivă regula — amintită de Paul Charlot — de a alterna tonuri calde cu tonuri reci, în legătură cu care Rembrandt [5] ne dă o excelentă lecţie.

Din acelaşi principiu derivă şi sfatul lui Vibert: „Un portret a cărui carnaţie este puţin prea roşie, dar pe care nu vrem să-l mai modificăm, va căpăta un aspect normal cu un fond roşu, dacă este prea palid, va deveni mai roz cu un fond verde etc."

Căci fiecare parte componentă a tabloului cere o rezolvare. Ceea ce justifică exclamaţia lui Henri Goetz în faţa unui elev, care se străduieşte doar să copieze modelul, neglijînd fondul: „Îmi spui că faci un nud, dar asta nu înseamnă nimic. Nudul l-a făcut natura. Pictorul este un domn care face un tablou."

[3] Cf. paginile 319 şi 332.
[4] Cf pagina 281.
[5] De exemplu tabloul „Castel în amurg".

A fi pictor nu înseamnă nici să reproduci în mod servil ceea ce ai în faţă, nici să aplici *ad-litteram* nişte legi fără să le înţelegi spiritul. Chevreul are conştiinţa acestui lucru, deoarece prezintă primul său principiu, ca pe o constatare a unui fapt; dar se fereşte să deducă de aici o regulă generală a esteticii.

Cît despre aceasta, Jean Rudel rezumă sentimentul implicit al savantului scriind: „Juxtapunerea a două culori complementare dă o mare forţă unei senzaţii de armonie fundamentală, dar prea violentă pentru privire [6]."

„Cînd ocupă suprafeţe egale, precizează Jacques Derrey, apropierea lor este de un efect violent, nearmonios."

Să nu-i atribuim lui Chevreul ceea ce n-a spus niciodată! Ca savant, el a clasificat fenomenele de contrast, le-a descris şi a arătat întreaga varietate de efecte la care ne puteam aştepta de la ele. A îmbogăţit astfel mijloacele de expresie ale artistului, dar folosirea lor rămîne la latitudinea acestuia. El va refuza să atribuie legilor naturale răspunderea pentru unele eşecuri provocate, în realitate, de necunoaşterea legilor armoniei culorilor, ceea ce reprezintă cu totul altceva decît contrastele colorate. Chevreul a spus clar acest lucru:

„Legea contrastului simultan indică modalitatea de a pune în valoare culorile curate unele prin altele; modalitate, orice s-ar spune, puţin cunoscută, cînd vedem toată mulţimea asta de portrete în nuanţe vii atît de prost asortate, şi compoziţiile astea de mici dimensiuni, atît de numeroase, cu tente rupte de cîte un gri, unde cauţi zadarnic un ton curat şi care ar fi cît se poate de potrivite, datorită subiectelor pe care

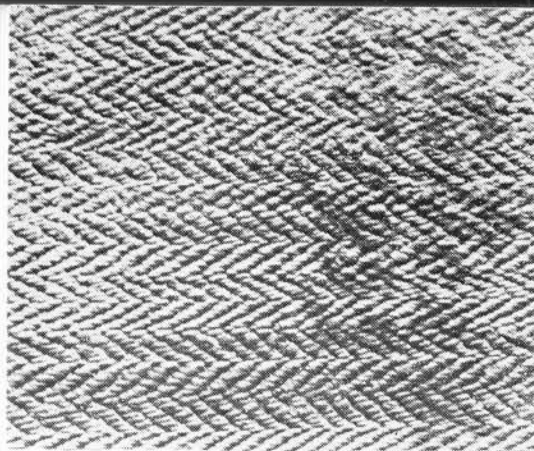
[6] Jean Rudel, *Technique de la peinture* (Que sais-je? nr. 435), Presses Universitaires de France.



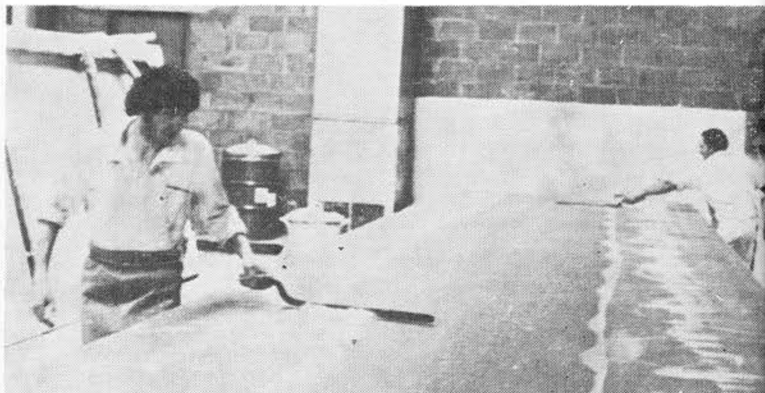


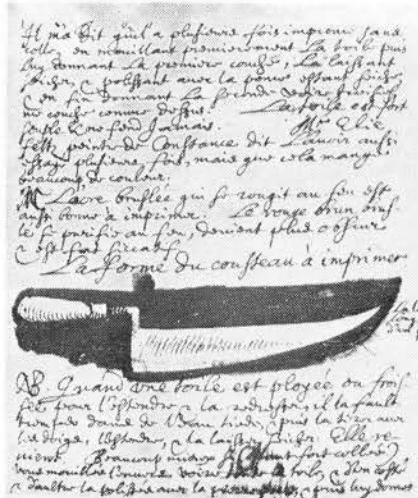
1 Van Ostade: Atelierul pictorului.
2 Fotografie în lumină directă a spatelui unui tablou pictat pe panou de lemn

Notă: Reproducerile din afara textului sînt comentate mai pe larg la pag. 449



3 Țesătură cu motive în formă de V („à chevrons") care echilibrează variațiile de suprafață provocate de schimbările de umiditate.





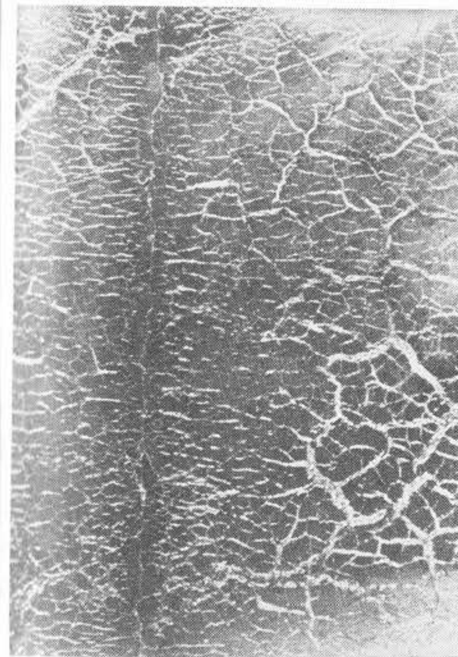
Il m'a dit qu'il a plusieurs fois imprimé sans colle, en mouillant premièrement la toile puis luy donnant la première couche, la laissant sécher, et polissant avec la pierre estant sèche, et en luy donnant la seconde [illegible] couche comme dessus. La toile est fort souple et ne fend jamais. Mr Elie Petit peintre de Constance dit l'avoir aussi essayé plusieurs fois, mais que cela mange beaucoup de couleur.

L'ocre bruslée qui se rougit au feu est aussi bonne à imprimer. Le rouge brun [illegible] se [illegible] au feu, devient plus obscure et est fort siccatif.

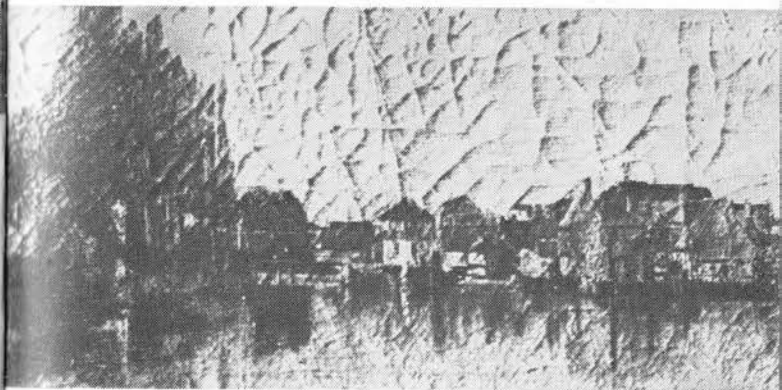
La forme du cousteau à imprimer

NB. Quand une toile est ployée ou froissée pour l'estendre et la redresser, il la fault [illegible] Elle revient [illegible]

4–5 Prepararea pînzelor pentru pictură: Observăm același ustensil numit „sabie" sau cuțit, menționat în manuscrisul lui De Mayerne (facsimilul alăturat).



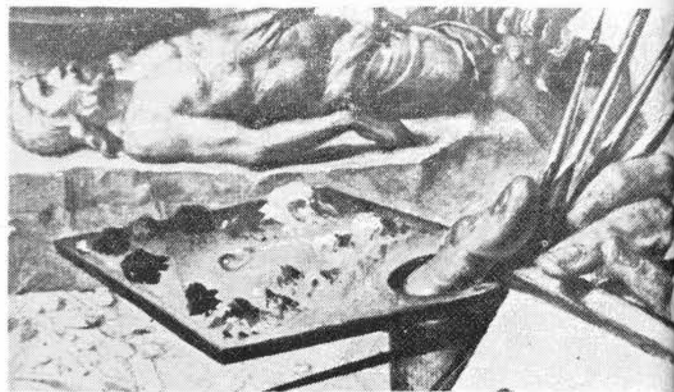
6 Detaliu reprezentînd cracluri în diagonală și refulări. Școală franceză, începutul secolului al XIX-lea. Fotografie în lumină directă a unui detaliu cu accident cauzat de glisarea picturii pe un fond prea gras.

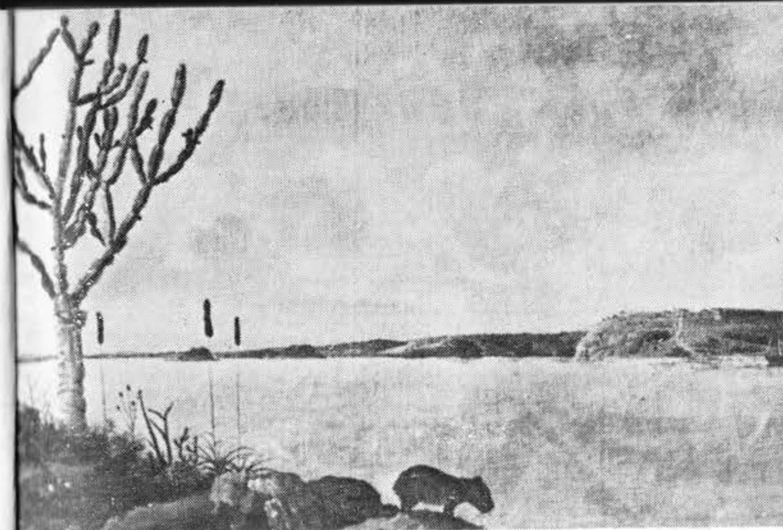


7 Suan: Malurile rîului Sarthe.



8—9 Sfîntul Luca pictînd imaginea Fecioarei. În detaliul reprodus apare paleta avînd în centru pasta gelatinoasă („mediumul") pe care artistul o introducea în culori (vezi pag. 78)





10 Frans Post: Peisaj din Brazilia. Un exemplu de schimbare a tehnicii, determinată de dezrădăcinarea unui pictor (vezi pag. 66).



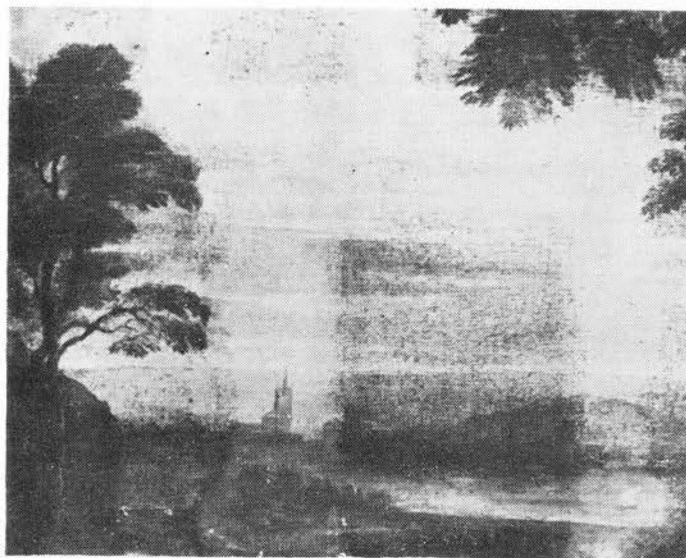
11 Tintoretto: Fragment de eboșă. Doar folosirea unei tehnici pe bază de apă poate explica faptul că albul nu s-a îngălbenit, cu toate că fragmentul, mascat de o ramă, a stat cîteva secole la întuneric.



12. Rubens: Portretul Suzannei Fourment.

13 Copie a tabloului precedent realizată de Delacroix (vezi pag. 79).





14 Tablou italian de la sfîrşitul secolului al XVI-lea. Îndepărtarea parţială (subţierea) a unui verni, operaţie în curs de executare.



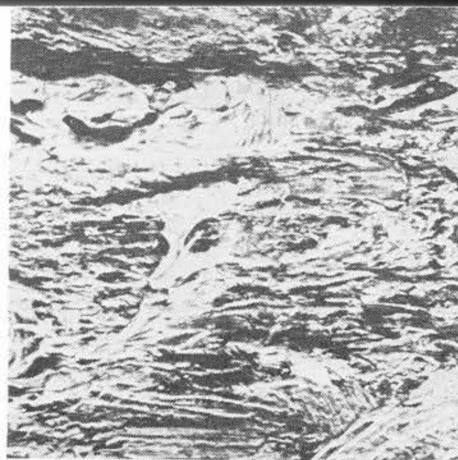
15 Şcoală romantică franceză. Detaliu în lumină razantă, prezentînd un tip de deteriorare care afectează unele părţi ale tabloului, mai ales umbrele.



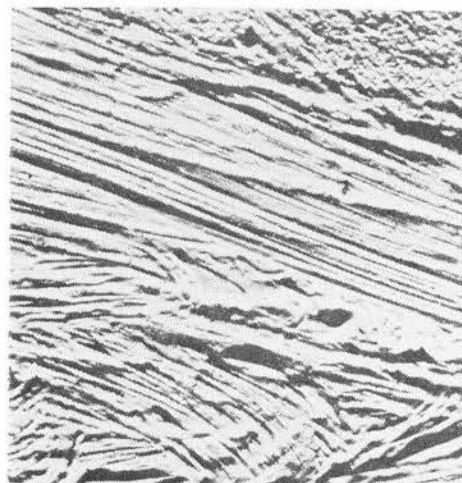
16 Epoca *empire*. Nu există unanimitate de păreri asupra cauzei craclurilor în formă de melc (spirală).



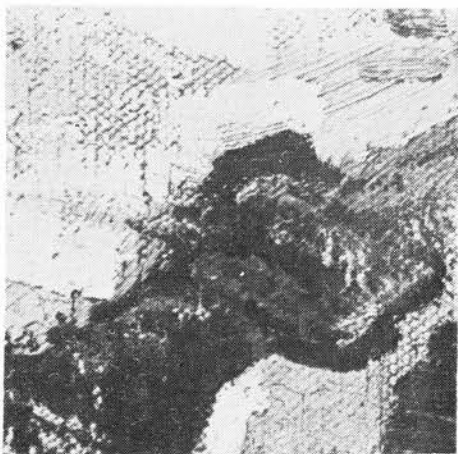
17 Duvivier: Uciderea Cameliei. Pictura proaspătă s-a încreţit sub efectul unei retracţii a pînzei.



18 Şcoala impresionistă. Detaliu în lumină directă (mărit de trei ori), ce ne dezvăluie tehnica artistului.

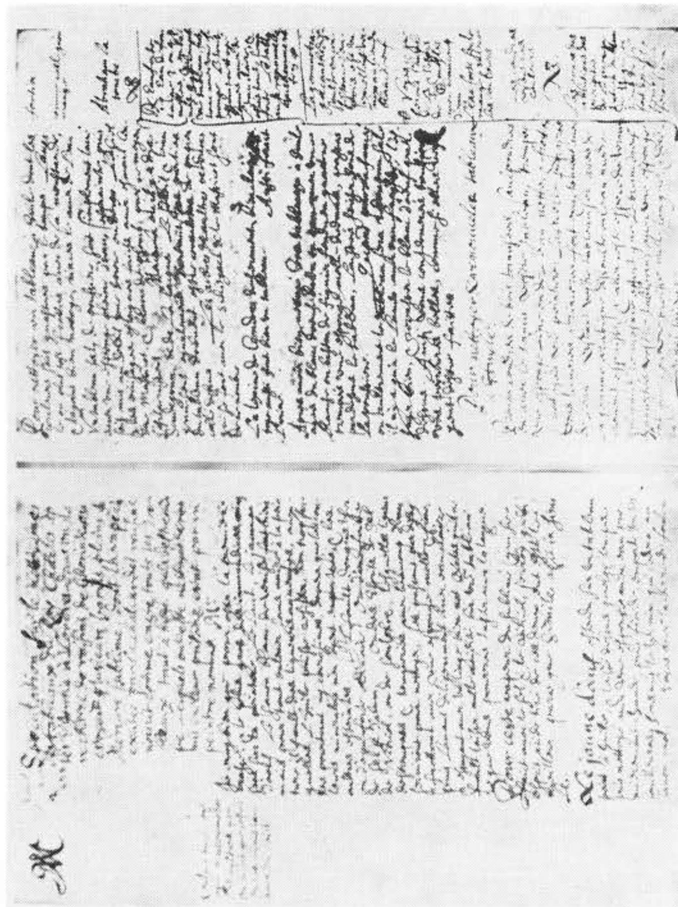


19 Şcoală impresionistă. Detaliu în lumină razantă (mărit de patru ori) a altui tablou, realizat de acelaşi artist, relevînd trei reluări succesive în paste.



20 Şcoală franceză, a doua jumătate a secolului al XIX-lea, detaliu în lumină directă. Sînt puse în lumină craclurile de uscare ale unei picturi „subţiri", aplicată pe o preparaţie prea absorbantă.

21 Facsimilul paginilor 14 şi 15 din manuscrisul lui De Mayerne.





22 Rubens. Schiță pentru compoziția „Coborîrea de pe cruce". Rubens a determinat încă din schiță ritmul compoziției, forța, natura și echilibrul culorilor.

23 Rubens: Coborîrea de pe cruce. Acestui tablou mulți amatori îi preferă schița, expresie directă a emoției pictorului.



24 Jean-Charles Nocret: Portretul celor doi Nocret (detaliu). Multe tablouri care ne înfățișează pictori le reproduc paletele.

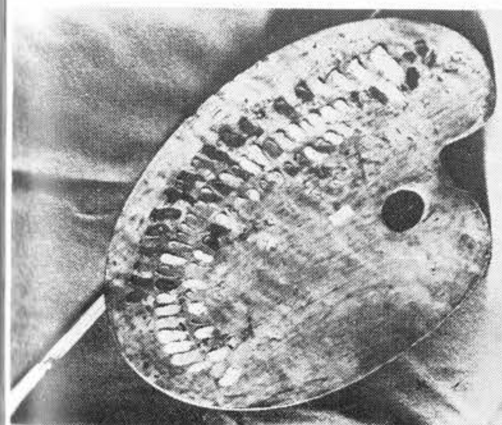




25 A. Roslin: Autoportret. În secolul al XVIII-lea, tehnica picturii duce la căutarea prealabilă a tonurilor pe paletă, care se mărește foarte mult.



26 Corot și paleta sa.



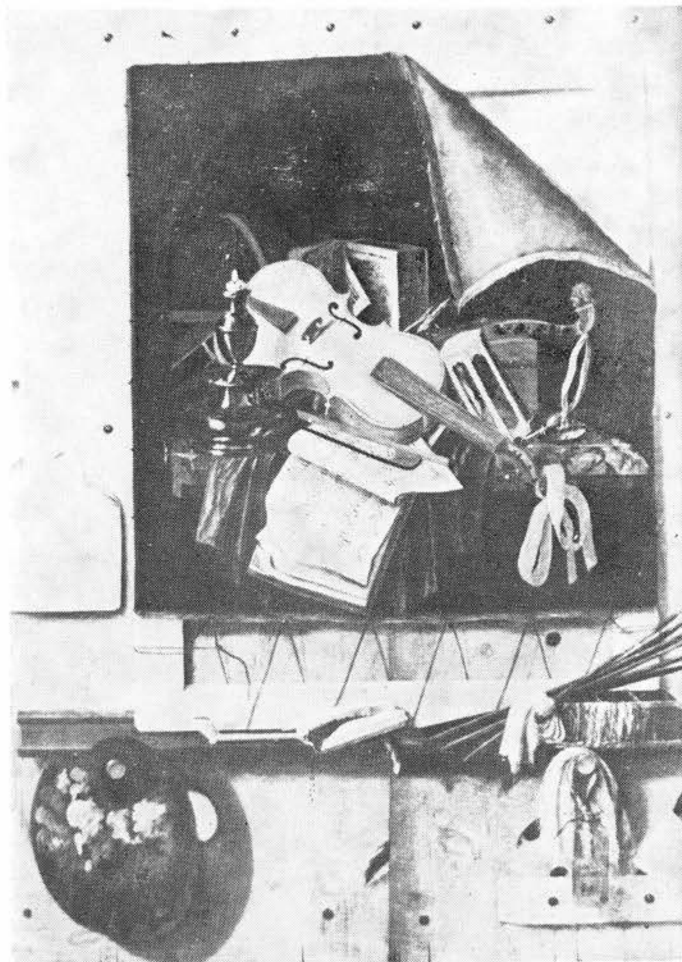
27 Paleta lui Delacroix, în formă de „inimă de vițel".

Sr Antony Van Dyck Chevalier Peintre tresexcellent 30 Xbre 1632

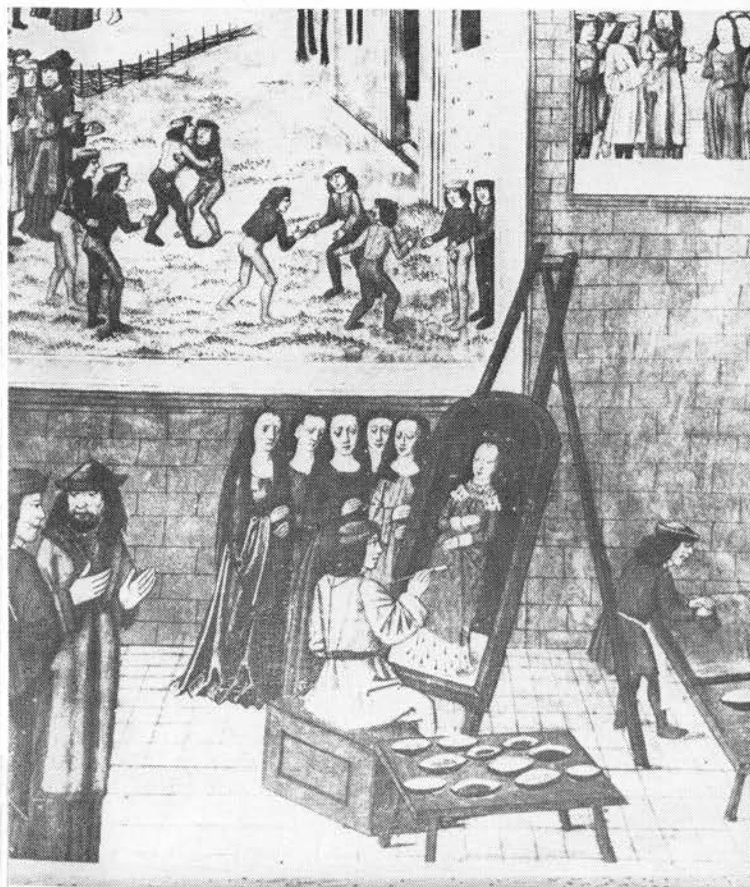
28 Facsimil al paginii 163 din Manuscrisul doctorului Turquet de Mayerne, relevînd colaborarea strînsă a autorului cu pictorul Van Dyck.



29 David Ryckaert: Interior de atelier. Este unul dintre „interioarele de atelier" cele mai bogate în detalii pitorești și instructive.



30 Gysbrechts (?): Atributele pictorului. Întîlnim și aici paleta mică, legarea cu șireturi a pînzei, precum și un element „indispensabil": tutunul ...



31 Miniaturist activ la Gand: Atelierul unui pictor. Este epoca picturii în culori de apă; nu există paletă ci farfurioare (boluri).



32 Molenaer: Atelierul maestrului. Pentru a fi pictată, pînza nu era fixată în cuie, ci doar legată cu șireturi pe un șasiu mai mare.

33 Cochereau: Interiorul atelierului lui David. Se văd pînze (preparate de fabricanți), prinse în cuie pe șasiu, înainte de a fi pictate.



34 Pictor în atelierul său (gravură de J. Galle după Jan de Straet). Culorile nu sînt frecate de pictor, ci de ajutoarele sale.





35 F. Boucher: Pictorul în atelierul său. Micul ulcior atîrnat de şevalet conţinea, pesemne, esenţă în care era înmuiată, din cînd în cînd, pensula.

36 L. L. Boilly: Artist în atelierul său. Începuturile șasiului cu pene („à clé").





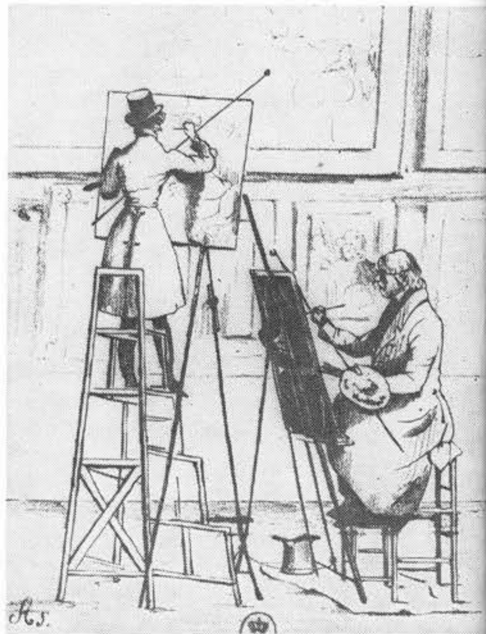
37 L. Giordano: Sfîntul Luca pictînd imaginea Fecioarei (a se compara cu nr. 8). Aici îngerii nu se dau în lături de la frecarea culorilor.



38 Th. Fragonard: Autoportret. Remarcăm godeta (dublă) pe paletă și îmbrăcămintea bizară a artistului, reflex al atracției față de „exotism" (sec. XIX!).

39 R. Dufy: Atelierul. Datorită transparenţei, linia desenului rămîne vizibilă, cu tot decalajul tuşei colorate.





40 Cosnier: Pictorii vechi şi moderni. Aluzie la antagonismul dintre adepţii tehnicii preparaţiilor şi culorilor tradiţionale şi cei ai produselor de sinteză.

le reprezintă, să primească toate culorile vii pe care le foloseşte [7] pictura în tente plate.

„Efectul contrastului poate fie să dăuneze unor anumite culori, fie să le favorizeze. El poate să le facă să apară mai frumoase şi mai preţioase, sau să le dea un aspect tern, palid sau chiar murdar. Cînd contrastul măreşte saturaţia aparentă a unei culori, avem primul efect: cînd o micşorează îl avem pe al doilea ...

„Plăcerea pe care o produce un contrast favorabil nu provine pur şi simplu din faptul că aceste culori par mai strălucitoare sau saturate; ea se datorează şi faptului că ele sînt aranjate şi alăturate în aşa fel încît prezintă mai mult decît strălucirea lor naturală. Atunci ele ne par frumoase şi plăcute, chiar cînd tentele lor reale izolate ar putea fi numite slabe sau terne."

„În felul acesta, tablouri compuse aproape în întregime din tente care par pure, ele însele modeste şi doar strălucitoare, par adesea că prezintă culorile cele mai vii şi mai splendide; la fel, se poate întîmpla ca nişte culori atrăgătoare să fie dispuse astfel, încît să ofere privitorului un aspect cu totul mediocru [8].

[7] Este ideea exprimată de Delacroix: „Tonurile exagerate împiedică lucrarea să se întunece în gri — duşmanul oricărei picturi — şi garantează «strălucirea tabloului», execuţia tuşei asigurîndu-i unitatea."

[8] *Rapport à l'Académie des Sciences.*

PERCEPȚIA VIZUALĂ ȘI ORGANIZAREA TABLOULUI

În artă, trebuie mai întîi să știm că există lucruri posibile și lucruri imposibile.

GOETHE

Unele dintre aceste lucruri imposibile au la origine procesul vederii. Sub acest aspect, ochiul nu constituie scopul final, ci este doar un intermediar. Informațiile pe care le colectează sînt interpretate în subconștientul nostru pentru a deveni inteligibile. Operațiune minunată și care nu este străină de subiectul nostru. Dr. A. Cléper a dovedit acest lucru, susținîndu-l cu numeroase exemple, într-o pasionantă conferință] despre legăturile existente între procesul percepției vizuale și pictură. Sperăm să se publice în întregime această expunere al cărei rezumat, pe care îl înserăm aici, va putea oferi totuși o imagine asupra interesului pe care-l prezintă:

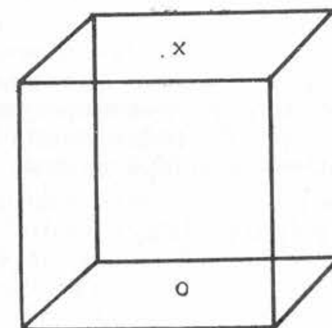
Ochiul transmite elemente de informații, adesea insuficiente sau susceptibile de interpretări diferite. Noi sîntem cei care alegem, completîndu-le sau corectîndu-le mental.

Dacă zărim pe cineva în depărtare, nu avem impresia că este mic chiar dacă aceasta este într-adevăr imaginea sa pe retina noastră. În

fond, spiritul nostru, în mod inconștient dar prompt, execută corecția necesară cu ajutorul experienței înmagazinate în memorie. Dar există situații în care nici un motiv nu justifică o alegere.

Un astfel de caz este acela a două pătrate egale, unite între ele prin linii. Ansamblul evocă un cub, fără însă ca ceva să ne poată preciza care dintre pătrate (O sau X) reprezintă partea din față.

Este deajuns să ridicăm pentru o clipă privirea de la figura respectivă, apoi să revenim la ea ca să „se schimbe modul nostru de a o vedea".



CUBUL LUI NECKER

Un crochiu, o caricatură, ne spun adesea mai multe decît o fotografie. Totuși ce reprezintă pentru ochiul nostru, un desen alcătuit doar din cîteva linii negre, la limita formelor, fără să existe în realitate? Or, acest mic număr de elemente informative ne impresionează cu atît mai mult cu cît ne simțim în mod inconștient chemați la o participare activă: imaginația noastră trebuie, într-adevăr, să lucreze pentru a le completa și a le găsi semnificația. Astfel, scopul unui tablou este de a sugera. Cu el, nu numai că recreăm în noi înșine o realitate, ci îi dăm viață. Ochii noștri, am mai spus-o, se mișcă fără încetare, explorînd spațiul. Un anumit aranjament de linii

sau de culori atrage privirea (fovea): cuțitul plasat oblic într-o natură moartă, drumul care parcă fuge sau norul care se alungește peste un peisaj, geometria construcțiilor zise abstracte, ca și rapelul unui ton.

Această mișcare condusă de curbe care se întretaie și se împreună ajunge să se repete într-un ciclu; este tocmai ceea ce dă naștere ritmurilor.

Aceste reflecții ale doctorului Cléper ne reamintesc că ochiul vede și privește în același timp. Fie ea murală sau de șevalet, o pictură trebuie să ofere ochiului posibilitatea de a-și exercita aceste două însușiri.

În cele amintite mai sus, determinarea percepției vizuale a foveii este subconștientă. Așa se întîmplă cînd sîntem plasați la o oarecare distanță și privim opera în ansamblul ei. Dacă ne apropiem ca să ne concentrăm privirea asupra unui detaliu, diverse motive pot determina această alegere, în special o hotărîre a voinței noastre.

Iată de ce o lucrare de mari dimensiuni poate să aibă de polarizat diferite centre de interes care, fără să se impună apriori, ne vor solicita succesiv privirea. Tocmai pentru a respecta această libertate a privitorului adoptă Veronese, în marile sale compoziții, artificiul punctelor de fugă diferite.

[„Lentila peisagistului" supranumită uneori „ochiul bătrînului" continuă să se vîndă la opticieni. Poate că unii, așa cum consideră și umbrela de soare, o categorisesc printre „materialele de pe vremea bunicului". Ieftină și ușor de păstrat în buzunar, ea rămîne folositoare ca vizorul unui aparat de fotografiat căci ne permite să explorăm un ansamblu, să desprindem din el ceea ce ne interesează, să observăm amplasarea corectă.]

Dimpotrivă, într-un tablou pe care ochiul trebuie să-l cuprindă în ansamblu, fără să se lase furat de ramă și simeză trebuie dirijată mai riguros acuitatea percepției foveii. Această localizare se realizează neprezentînd, din partea opusă pe care o constituie restul tabloului, decît ceea ce convine

vederii periferice, respectiv puține detalii, puține culori și chiar puțină lumină. Mijloacele nu ne lipsesc: clar-obscur, prim-planuri larg tratate, folosirea *fondu*-ului. Exemplele sînt numeroase: Leonardo da Vinci, Rembrandt, de La Tour și cîți alții! Putem dealtfel să pictăm „clar" și să obținem pe alte căi același efect. Am arătat mai sus cum este posibil ca liniile și culorile să dirijeze și să conducă. Cézanne, cu tabloul „Casa spînzuratului" stă alături de Pissarro la „Jeu de Paume". Această apropiere face să apară interesul pe care-l prezintă construcția sa și care îl apără de acuzația de viziune fotografică, adresată impresioniștilor.

A localiza nu înseamnă a imobiliza ochiul într-un anume loc, ci a evita dispersarea privirii. Succesiunea liniilor și a contrastelor trebuie să acționeze astfel încît ochiul să-și păstreze mișcarea ritmată care-l face să parcurgă ansamblul, dar îl readuce spre același loc, fără să fixeze privirea acolo. Așa își încercuiește prada o pasăre răpitoare, planînd în zbor, fără să se oprească. Aici este folositor sfatul lui Paul Sérusier: „Tonurile fine nu se aștern unele lîngă altele. Ele atrag atenția asupra unui colț al tabloului, dar dăunează ansamblului. Trei sau patru tente bine alese, sînt deajuns, iar efectul este expresiv. Celelalte culori nu fac decît să slăbească efectul."

Este de la sine înțeles că tonurile fine nu excită activitatea retinei, deoarece contrastele lor sînt slabe; de asemenea, cînd sînt numeroase stînjenesc mișcările ochiului.

Vorbind de tonuri fine, Sérusier se gîndește la colorit sau la valori prea apropiate și nu la generozitatea tușei. Aceasta depinde de cu totul altceva, pentru că ceea ce contează, în factura unui tablou, este distanța de la care trebuie contemplat. Aceasta variază, dealtfel, în raport cu dimensiunile tabloului. Nu este vorba de distanță în valoare absolută, ci de „unghiul sub care se vede obiectul" adică de suprafața mai mică sau mai mare pe care imaginea lui o ocupă pe retina noastră. Un ecran de televizor este mult mai mic decît un ecran de cinema. Cînd ne folosim de ele uităm de această

diferență, dar știm foarte bine că imaginea dată de primul, văzută de la distanța de la care contemplăm imaginea celui de-al doilea, ar fi ilizibilă. Și invers, cunoaștem neplăcerea de a ocupa primele locuri într-o sală de cinema. În acest ultim caz, elementele nu se leagă și proporțiile sînt perturbate. În cazul precedent depărtarea nu poate fi compensată prin agerimea vederii, adică prin aptitudinea ochiului de a separa două puncte păstrînd identitatea fiecăruia.

Iată de ce Rood afirmă cu multă pertinență „că de la anumite distanțe, culorile adiacente se contopesc și ceea ce, de aproape, nu părea decît o masă de mîzgăleli confuze devine de la distanță un tablou executat după toate regulile. La tablourile în ulei, pictorul, profită de obicei, de pe urma amestecului de culori care se formează pe retina privitorului; acest amestec le conferă un farmec magic, deoarece culorile par mai pure și mai variate; totodată, tabloul modificîndu-și un pic aspectul după cum privitorul se apropie sau se depărtează, el pare că prinde viață. Tablourile în ulei la care pictorul nu a profitat de acest principiu au un dezavantaj evident: pe măsură ce spectatorul se retrage, culorile adiacente se contopesc, indiferent dacă artistul a voit-o sau nu. Dacă acesta n-a prevăzut așa ceva, vom avea un efect nou și de factură inferioară [1]."

Idee pe care Jean Rudel o precizează scriind: „Unghiul relativ redus sub care vedem un tablou duce la o deformare cromatică mergînd pînă la formarea unor griuri în locul a două culori învecinate [2]."

Dacă divizionismul a evitat mai mult sau mai puțin de acest reproș, a reușit acest lucru atribuind cu precizie petelor sale o scară adaptată la efect, căci în ambele situații natura cauzei care acționează este aceeași. Este vorba de fenomenul de adițiune. Este ușor să tragem concluzia că

[1] Cf. N. Rood, *Théorie scientifique des Couleurs* (Germer Baillère, 1881).

[2] Jean Rudel: *Technique de la Peinture* (Que sais-je?).

dacă artistul își propune să facă să „cînte" culorile, apelînd la contrastul complementarelor, el trebuie să se mențină între factura prea strînsă, care le-ar murdări, și factura prea generoasă care ar duce la ciocniri stridente a căror rațiune fiziologică am sugerat-o mai sus.

Stăpînirea contrastelor

Ținînd seama de aceste precauții, vigoarea expresiei va fi reglată prin importanța acordată contrastelor. Ele intervin în cele trei dimensiuni ale culorii: tentă, saturație, valoare, dar depind și de mărimea suprafețelor opuse și de modul în care acestea se racordează. Astfel, această vigoare va fi cînd moderată, cînd accentuată pînă la atingerea limitei a cărei depășire ar provoca șocuri, ne-ar face să clipim și ne-ar obosi ochii.

Acest exces s-ar naște din înfruntarea diferențelor celor mai extreme. Totuși, putem cu atît mai bine să-l stăpînim cu cît știm acum unde să ne oprim. Chevreul [3] a precizat-o cu claritate.

[3] A se vedea pagina 312.

Să notăm, amintindu-ne de Grosser, că evoluția picturii în decursul ultimului secol este în mai mică măsură rezultatul creării pe cale chimică a unor noi culori sau accesorii (tuburi, pînze preparate etc.) decît al unei interpretări uneori abuzive a descoperirilor (din domeniul fizicii) asupra luminii: fotografia, legile lui Chevreul, teoria aditivă.

Revoluțiile își pierd repede virulența. Ce rămîne din poantilism? Destul de curios, folosirea pensulei plate, creată, se pare, pentru tușa pătrată (Marijnissen) iar în restaurare, prestigiul retușurilor prin juxtapunere *(rigatino* sau *tratteggio)*.

[Pentru a ne forma o părere în legătură cu diversele procedee de retuș și cu alegerea lor pentru fiecare caz în parte, a se vedea:

Marijnissen, *op. cit.*, pag. 374 și următoarele — G. E. Mâle, *op. cit.*, pag. 91 și următ.

Amintim că aceste operații bazate pe suprapunere sau juxtapunere trebuie să se realizeze întotdeauna cu materiale pe care la nevoie le putem înlătura (reversibile). Uleiul este cu desăvîrșire interzis.]

El nu a fost, prin urmare, străin de actul de curaj al acelor care aveau să încerce jocul dificil al „culorii pure"; aceasta este, poate, experiența cea mai meritorie dintre cele realizate în epoca noastră și din care viitorul va trage învățăminte. Pînă atunci, trebuie s-o recunoaștem, tentativele de acest gen (purtînd uneori cele mai ilustre nume ale trecutului) nu conduseseră, în cea mai mare parte, decît la împestrițări de care ca niște virtuoși fii ai lui Noe ce sîntem, ne simțim rușinați.

În schimb, cîte prilejuri de meditație avem în muzeele noastre în legătură cu modul de stăpînire a acestor contraste adică asupra artei de a modera fără a lipsi de savoare întîlnirea a două complementare! Acestea se pot afla în contact direct. Vom atenua așadar, lăsîndu-i uneia mai puțină puritate, dar o suprafață mai mare. Astfel, punctul roșu al lui Corot pune în evidență culorile sale verzi, pentru că acestea sînt rupte. Intrarea în acțiune a unor noi vibrații transmite ochiului nu numai o senzație de liniște, ci și una de plenitudine. Aceste adăugiri minore produc ceea ce numim „timbru" în muzică, unde fiecare instrument este recunoscut în funcție de tonalitățile specifice pe care le adaugă la nota emisă ca să-i formeze rezonanțele sau armoniile; diapazonul, în schimb, nu are decît un sunet sec, lipsit de finețe, deoarece emite doar nota pură. Este exact defectul pe care l-ar avea, în pictură, un cer pictat în aplat.

PASAJELE

Pentru temperare, complementarele pot fi separate. Separarea se operează printr-o zonă de tranziție al cărei scop este de a pregăti ochiul în timpul mișcării lui. Cităm în primul rînd, fără să insistăm asupra acestui lucru, conturul constituit de plumbul vitraliilor al cărui efect a determinat unele școli moderne să-l fixeze printr-o linie neagră sau uneori albă. Această metodă prezintă un interes cert, dar relativ limitat deoarece acest

contur, monocrom, prin însăși esența sa, nu este nici suplu, nici variat. Metoda nu ocupă decît un loc destul de restrîns în istoria picturii unde este și mai curios să observăm că acest rol de intermediar este deținut de tonul local — culoare pură sau ruptă, inserată între două complementare — constituind umbra și lumina.

Două procedee ne permit să operăm tranziția. Ele constau în introducerea [4] fie a unui amestec cu o tendință neutră și în care se întîlnesc, sub o formă atenuată, cele două antagoniste, fie dimpotrivă, a unei culori pure care însă, din punct de vedere al spectrului, este plasată între culorile opuse. „Modeleul" constituie primul caz, „modularea" cel de al doilea.

Acordăm cuvîntului „amestec" sensul cel mai larg: prezență a diferitelor elemente cromatice. Va fi vorba, prin urmare, de obișnuitele amestecuri substractive, asociații de pigmenți limitînd natura și intensitatea radiațiilor reflectate. Dar nimic nu ne interzice să realizăm tranziții prin amestecuri aditive, adică prin juxtapunere de „lumini colorate"; aceasta este fuziunea optică a poantiliștilor [5] al cărei efect nu-l putem reproduce decît în mod aproximativ cu alburi convenabil colorate [6].

[4] Dacă tranziția urmează să constituie tonul local, trebuie să aplicăm mai întîi această culoare, deoarece ea reprezintă caracteristica obiectului, apoi se aleg două complementare cu care aceasta să se poată înrudi. Vom vedea cum în cele ce urmează.

[5] În lucrarea sa *Grammaire des Arts et du Dessin*, Charles Blanc construiește o „regulă de amestec optic, conform căreia tușele separate de pigmenți puri au tendința să formeze tente mai pure și mai vibrante decît dacă ar fi fost formate pe paletă din amestecuri mai tradiționale."

Poantilismul — ca dealtfel unele procedee folosite în tipografie sau în restaurarea *à rigatino* și care se limitează la trei culori așa-numite „primare" — este în acord cu exigența lui Seurat.

„Puritatea elementului spectral fiind cheia de boltă a tehnicii mele." Acest fapt explică, spre sfîrșitul secolului trecut, voga noilor „culori de anilină" dintre care unele s-au dovedit destul de fugace.

[6] La Muzeul de artă modernă, Kandinsky ne dă un exemplu. Lucrarea sa „Compoziție 39" pune în practică

Procedeul cel mai folosit este de departe cel care apelează la amestecul substractiv. Noi îl folosim mai ales — şi la fel de inconştient cum folosea domnul Jourdain proza — de fiecare dată cînd amestecăm culorile pe paletă. O astfel de practică, aplicată dintotdeauna, este oare sortită astăzi să dispară, cel puţin la adepţii „culorii pure"? Iată, drept răspuns, ce scrie Georges Hilaire, în legătură cu Van Dongen:

„Pictorul intenţionează să extragă şi să exploateze la maximum principiile şi resursele fovismului. Este oare de ajuns, pentru a le duce la paroxism, să supralicităm şi să confruntăm suprafeţe tot mai intense de indigo, de roşu, de portocaliu, răspîndite în ritmuri din ce în ce mai violente? „Aceste orgii torenţiale de lumină, de căldură, de culoare", cum le numeşte Louis Vauxcelles în *Gil Blas* din 26 octombrie 1905, riscă să se anuleze reciproc dacă nu sînt încadrate, susţinute, diversificate prin acorduri savante şi prin amestecuri de tranziţie. Altfel spus, trebuie să renegăm teoria lui Signac privind culorile pure juxtapuse şi să trădăm fovismul, dacă vrem să ne realizăm pe deplin".[7]

„El (Van Dongen) ştie să degradeze cu artă tonurile „ardezie" şi nuanţele „turturea" pentru a face să izbucnească mai puternic „sunetul de trompetă" despre care vorbeşte Van Gogh".

S-ar putea crede că, pentru a opera această tranziţie şi a pregăti această sonoritate, nu avem decît să extragem din cantitatea uriaşă a aşa-numitelor — în argoul de specialitate — tonuri „ficelles". Orice culoare mai mult sau mai puţin ruptă: pămînturi, bejuri, maron, alburi şi griuri

---

cele două maniere, albastru şi portocaliu care se întretaie în diverse arabescuri; întîlnirea lor dă naştere cînd unui roz (adiţiune luminoasă), cînd unui cafeniu (efect substractiv).

[7] „Zonele de tonuri neutre sînt necesare pentru a pune în valoare armoniile de constraste ale culorilor saturate". (Paul Sérusier).

mai mult sau mai puţin colorate cu terminaţia în „iu" şi „ui", par, a priori, potrivite. Dar, din păcate, prin cîte tatonări infructuoase trebuie să trecem, de cîte ori sîntem nevoiţi să ştergem sau să adăugăm!

Vorbim atunci de „culori murdare". Ar trebui să spunem mai degrabă „apropieri nefericite", deoarece nu există culoare care să fie murdară prin ea însăşi. Nuanţa căreia îi dăm acest nume peiorativ ar putea, plasată într-un alt loc, să pară delicată sau să constituie un splendid colorit la modă. Aceasta înseamnă că un ton are valoare în funcţie de cel lîngă care se află. Femeile în privinţa aceasta nu se înşală pentru că îşi aleg ce le stă bine, în funcţie de chipul lor, de culoarea ochilor sau de ten. În hotărîrea pe care o adoptă, ca şi în cea a pictorului, există un factor transcendent, pe care-l numim gust sau intuiţie; în realitate nu ştim să-l definim. Această neştiinţă nu ne împiedică să ne bucurăm că există ceva deasupra tehnicii care, întocmai ca un trup lipsit de suflet este un lucru mort dacă-l separăm de „Spiritualul în artă"[8].

Suprapunerea

O altă metodă de obţinere a efectului substractiv este, după cum ne amintim, suprapunerea. Mereu căutat odinioară, prea neglijat în prezent, jocul transparenţei ne permite să temperăm.

---

[8] Vom da aici chiar titlul cărţii lui Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst* („Despre spiritual în artă"), în traducerea sa la Editura Beaume. Vom cita următorul pasaj, pentru că este mai apropiat de subiectul nostru: „Orice culoare, fără îndoială, poate fi, în acelaşi timp, caldă sau rece. Totuşi, nici una nu oferă ca roşul un contrast atît de puternic, dovadă a bogăţiei sale de posibilităţi interioare ... Această răcire brutală, tragică, produce o tentă pe care mai ales pictorii de astăzi preferă să o evite şi, pe nedrept, o interzic ca fiind „murdară". Reprezentat material, sub forma sa materială, ca existenţă materială, „murdarul" posedă ca orice altă culoare rezonanţa sa interioară. A vrea să-l eviţi în pictură ar fi astăzi tot atît de nedrept şi de nechibzuit, pe cît era altădată, teama de „culoare pură".

El poate acționa prin modificarea locală a culorii de dedesubt, reducîndu-i înălțimea sau eliminînd anumite radiații. El poate să tempereze și prin schimbarea luminii de ansamblu pentru a-i elimina cruditatea, adică acel caracter „alb" în care, totul fiind de intensitate egală, complementarele ar ajunge să se înfrunte cu maximum de violență.

Modificarea locală se întîlnește mai ales în modeleuri, cînd glisăm un ton peste altul, umbra peste lumină, lumina peste umbră. Acest din urmă caz este însoțit, după cum am văzut, de o velatură opalescentă, cu înalbăstrire sau cu apariția unor griuri reci.

EFECTE ALE SUPRAPUNERILOR

culoarea suprapusă	*Efect obținut*
opacă	Cea de dedesubt fiind mascată nu mai contează. (Este cazului unei „repictări", al unui „luciu" și, în general, al pastelor încărcate care exprimă luminozitatea.)
translucidă	Culoarea suprapusă își menține dominanța, dar luminozitatea și tonalitatea sa sînt în funcție de grosimea tușei, mai mult sau mai puțin modificate de culoarea de dedesubt. (Cazul pasajelor și de asemenea al unei eboșe aplicate peste o imprimatură colorată).
opalescentă	O culoare opacă foarte diluată și întinsă în strat subțire produce „velatura". (Un alb tratat în acest fel creează un efect de depărtare și tinde să înalbăstrească.)
transparentă	Cazul glasiului. O dublă selecție a luminii elimină tot ceea ce nu este comun celor două culori [9]. Rezultatul depinde de distanța care le desparte în dispunerea spectrală: a) Cele două culori coincid. Luminozitatea scade, dar cresc puritatea și saturația. (Culoarea rezultată nu mai apare diminuată de alb.) Ex.: roșu-transparent/roșu opac; lapis-lazuli/albastru de cupru. b) Cele două culori sînt foarte apropiate. Se obține tonul intermediar, încă saturat și cu atît mai viu cu cît culorile sînt mai învecinate. Ex.: galben/roșu = portocaliu—galben citron/albastru verzui = verde intens—dar: galben indian/albastru violaceu = verde brun. c) Culorile complementare determină extincția luminii. Îndepărtarea crescîndă în spectru dă naștere unei umbre din ce în ce mai profundă, tot mai puțin colorată. (Cele mai frumoase tonuri de negru se obțin glasînd un fond întunecat cu culoarea lui complementară. Ex.: negru cafeniu acoperit cu un albastru transparent.)

[9] Regulă: culoarea cea mai opacă trebuie aplicată sub cea mai transparentă.

Exemple de suprapunere combinate cu rezerve

1) Pe ton local	Acesta rămîne aparent la întîlnirea [10] umbrei cu lumina, determinate de suprapunerile pe care le facem să gliseze una spre alta (ex. Rubens).
2) Pe imprimatura colorată	Primitivii italieni acoperă imprimatura cu pămînt verde, apoi aplică tonurile calde în umbre iar după aceea luminile. Pămîntul verde rămîne rezervat în pasaje.
3) Pe gri de tranziție	Este ceea ce se cheamă „a abrutiza eboșa", procedeu care constă în trecerea unei pensule uscate peste eboșa umedă: tușa (pensulația) este suprimată, culorile fondate superficial dau un gri translucid cu efect de velatură. Lucrarea astfel „aerată" este apoi reluată și pusă în valoare prin suprapuneri locale. (după Pierre Paulet)

[10] Spațiul pe care îl acordăm zonei lăsată aparentă exprimă calitatea eclerajului (direct sau difuz).

Putem efectua, în mod util, o suprapunere generală de gri în timpul execuției, ca să atenuăm, să aerăm și să depărtăm.

Este o învățătură pe care Pierre Paulet a știut să o tragă din epoca aceea cînd „era atît de simplu să pictezi". Este suficient să perii în cruciș eboșa încă umedă. Această operație pe umed amestecă superficial culorile și creează un gri translucid. Stratul de dedesubt nu este distrus, ci cîștigă în unitate, pierzînd stridențele. Ca să terminăm, nu avem decît să reluăm cu cîteva accente.

Folosind un medium potrivit, cele trei faze ale unei asemenea execuții au loc în aceeași ședință. Acest gri atît de deosebit de amestecul de alb cu negru, care i s-a reproșat uneori lui Ingres, constituie vestitul gri optic, „optisches Grau", atît de îndrăgit de Max Doerner.

Suprapunerea permite și introducerea unei dominante. Aceasta va transmite lucrării ceea ce se numește o culoare de ambianță. Un prim mod de a o crea, cînd se lucrează în factură deschisă (adică lăsînd să transpară parțial fondul) este de a profita de imprimatură alegînd-o colorată, roșie de pildă (Poussin, Lebrun etc.).

De asemenea se poate da o dominantă de finisare. Este suficient să încheiem întinzînd un ton transparent uniform. În acest fel, ne spune Louis Hautecoeur, lucra Chardin și, poate, Claude Gellée, cu ajutorul unui glasiu cu nuanță de galben *stil-de-grain*.

Dat fiind că a fost urmărită cu premeditare, încă de la execuție, această ambianță aurită, pe care o regăsim la Watteau, nu trebuie confundată cu îngălbenirea verniurilor. Aceasta din urmă este o consecință a îmbătrînirii sau a interpretării eronate a trecutului de către unii romantici. Pentru a pune capăt legendei persistente a „patinei frumoase"[11], nu avem decît să privim unele tablouri de Van Goyen: cele care, recent, curățate cu pricepere [12], și-au redobîndit acordul cromatic. El se formează între brunul translucid al solului sau al fabricilor și luminozitatea albăstrie a mării sau a cerului: cald și rece își răspund într-o împărțire a spațiului. Cînd, dimpotrivă, există straturi de verniuri roșcate care, nu numai că accentuează părțile brune, dar încălzesc și pătează elementul albastru, acesta își pierde în același timp influența refrigerantă și capacitatea de a sugera depărtarea. Dacă rămîn, ca să ne emoționeze, desenul și poezia subiectului, ansamblul este totuși dezacordat și monoton. Multe tablouri din epoca clasică sînt în această situație. Și acestea nu sînt singurele. E deajuns să observăm împreună cu Maurice Grosser că „compoziția picturală a lui Cézanne pe bază de portocaliu și albastru este alterată, pentru că verniul, închizîndu-se, a dat albastrului o nuanță cenușie".

[Ceea ce se poate confirma prin apariția unei alterări asemănătoare a alburilor pînzei pe care Cézanne adesea le lăsa să fie vizibile (purici).

S-ar putea ca tocmai în acuarelă să fi realizat Cézanne cel mai mare efect al modulării.]

MODULAREA

A-l numi pe Cézanne nu este oare cel mai potrivit mod de a vorbi despre modulare? Ca și

[11] Romanticii vor apela la un verni galben, așa-numita „supă", după cum ne amintește Grosser, ca să realizeze această renumită patină aurie, considerată ca evocatoare a timpului trecut. Plasată pe culori în mod uniform și fără a face corp comun cu ele, ea este incapabilă să le aereze ordonîndu-le în profunzime, contrar veritabilelor glasiuri care sînt întotdeauna plasate local.

[Așa numitul „jus-musée" se numește mai elegant „golden-glow "(cf. G. Mâle pag. 9).]

[12] Aceasta nu vrea să însemne că trebuie (cum se face, din păcate, prea des) să devernisăm pînă la întîlnirea primului strat de pictură. Trebuie întotdeauna respectată „floarea" un fel de eflorescență care este adevărata patină. Cu totul altceva sînt verniurile brunisate. „Ușurarea" constă în a înlătura cea mai mare parte a grosimii stratului lor ca să nu mai altereze cromatica originară.

Chevreul, el a slujit Evoluţiei, operînd nu distrugerea revoluţionară, ci punerea în valoare şi exaltarea a ceea ce se afla în germene în trecut. Meritul lor comun este de a fi văzut, ordonat şi, în sfîrşit, de a fi pus la îndemîna tuturor elemente care, pînă la ei, fuseseră doar bănuite, în diverse perioade, de geniul unora care le folosiseră în tablourile lor printr-un fel de intuiţie. Nu întîlnim oare în „Vedere din Delft", cu toate alterările provocate de ani tranziţia spectrală a culorilor?

Putem face o asemenea observaţie deoarece cunoaştem principiul modulării.

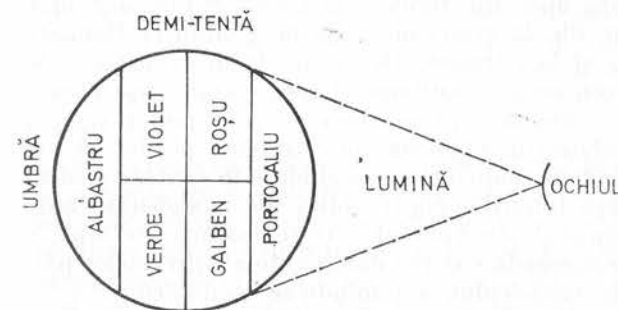
Înţelesesem şi eu destul de greşit teoriile lui Chevreul şi încă şi mai puţin pe ale lui Cézanne cînd, întîlnindu-mă odată cu Dufy, acesta a declarat, în faţa unui tablou ale cărui culori se succedau ca cele ale curcubeului: „Unii spun că trebuie apropiate complementarele, eu le depărtez". Făcînd acest lucru, Dufy realiza modularea, reluînd de la bază ideea lui Cézanne: să urmărim progresia spectrului sau, ca să fiu mai exact — căci există violetul de care trebuie să trecem — să parcurgem cercul cromatic pînă în punctul diametral opus, alegînd ca elemente de tranziţie culori situate pe jumătatea de circumferinţă parcursă şi, din această cauză, pure şi saturate. Nu mai este vorba, prin urmare, de a imita natura în modificările ei luminoase, cum încearcă să o facă modeleul, ci să realizăm pasajul între complementare prin culori pure, intermediare din punct de vedere cromatic (efect rareori întîlnit în natură şi al cărui spectacol ni-l oferă cu precizie curcubeul).

De fapt, a picta nu înseamnă a copia, ci a folosi, într-un scop estetic, tot ceea ce respectă procesul percepţiei vizuale. În acest sens, modularea nu aspiră la universalitate sau monopol. Ea rămîne o cale, printre altele posibile, spre un adevăr plin de resurse. Ea este, totodată, raţională, căci răspunde teoriilor lui Young, adică unor legi fiziologice.

S-a spus, în plus, că ea exprima spaţiul, fără să „scobească" pînza. Să remarcăm la acest pro-

cedeu care urmăreşte să sugereze relieful fără a face apel la tonul luminos sau întunecos, avantajul de a fi ales, în acest scop, drept culori complementare, portocaliul şi albastrul. Ne amintim, de fapt, că unul apropie în timp ce celălalt depărtează şi constituie, în plus, culoarea de umbră prin excelenţă pentru că este cea a percepţiei crepusculare.

Iată cum rezumă Jacques Derrey teoria lui Cézanne:[13]



FIGURĂ CARE ARATĂ CONVENŢIA ADOPTATĂ DE CÉZANNE PENTRU A CONSTRUI UN VOLUM ÎN „LUMINĂ-CULOARE" (A. Lhote).

„Trecerea de la portocaliu (partea cea mai apropiată de ochi) la albastru, culoare de umbră (complementară a portocaliului) poate să se efectueze fie prin galben şi verde, fie prin roşu şi violet (trebuie ales).

Această gradare va fi decalată cu uşurinţă pentru a sugera „tonuri locale" diferite; culoarea specifică a obiectului apare în demi-tentă, dar unitatea tabloului pretinde aceeaşi convenţie privind eclerajul în toate zonele lui, ceea ce înseamnă a defini o anumită lumină, condiţie a oricărei armonii colorate.

[13] Jacques Derrey, *L'Évolution des techniques dans la peinture française* (Curs la Şcoala Politehnică).

Astfel, noțiunea de „modulare“ colorată se substituie noțiunii de „modeleu“ obținut printr-un degradeu în „valoare-culoare“ sau clar-obscur. În acest nou sistem, demi-tenta capătă denumirea de pasaj.“

Trebuie notat că aceste rînduri esențiale pot fi explicate ca să le înțelegem mai bine sensul, cu ajutorul prețioaselor studii ale lui F. H. Lem; deci nu vom mai adăuga nimic. Mai ales, vom evita să cădem în sistem, adică în „procedeu“. Împărăție a culorii pure, modularea a știut să facă apel, din fericire, la tonuri rupte, degradate cu alb, la griuri mov. Să ne gîndim la Bonnard, ca și la Cézanne. De ce nu, la urma urmei, căci drumurile se întîlnesc. Drept corolar, așa cum se pot asocia suprapunerea cu juxtapunerea ca să îmbogățim expresia, nu este oare posibil să pretindem modulării să ne ghideze în căutarea tonalității tonurilor rupte, adică ale modeleului, antagonistul său aparent? Ar fi deajuns, de fapt, să se succeadă culorile dominante ale diverselor părți ale modeleului, supunîndu-se modulării.

VALORI ȘI SATURAȚII

Modularea reglează numai întîlnirile tonurilor de culoare („hue“). Și alte apropieri prezintă interes pentru vedere. Ele marchează diferențe privind alte două dimensiuni ale culorii: valoarea „value“ (caracter deschis sau închis) și saturația „chroma“ (stare pură sau degradeu).

De unde contraste avînd un domeniu mult mai întins, dar în continuu prezente sub disciplina modeleului. Ele sînt mai frecvente chiar decît cele obținute prin modularea nuanțelor, deoarece interesează, în afară de pictură, tot ceea ce este desen sau decorație monocromă.

Și aici trebuie evitată obosirea ochiului: „Lumina rănește dacă apare brusc“, afirmă cu justețe Mérimée, înainte de a trata clar-obscurul.

Tot astfel, din cauza contrastului prea violent „dacă tonuri foarte închise sînt opuse tonurilor prea deschise, acestea pot să pară decolorate. Efectul este în același timp crud și fad.“

Iată de ce sînt necesare zone de tranziție, pentru a evita ca ochiul să fie violentat.

„Pentru a susține ideile prin exemple, precizăm, cu Jacque Derrey, că dozarea zonelor de umbră, de lumină și de demi-tente [14] a fost determinată astfel, la Rubens:

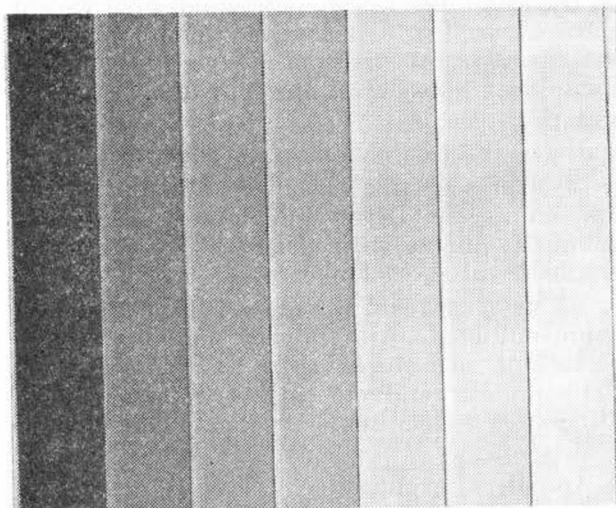
2/3 de demi-tente și numai 1/3 de lumină și umbră adiționate, „în timp ce unii pictori care lucrează în clar-obscur reduc la mai puțin de 1/20 suprafața rezervată culorilor luminoase și la 1/10 pe cea a demi-tentelor (Rembrandt „Lecția de anatomie“).

Apropierea exaltă diferențele între suprafețele care prezintă grade diferite de saturație ale aceluiași ton sau ale griului. Un exemplu cunoscut este aparența de caneluri pe care o determină juxtapunerea diferitelor degradeuri ale aceleiași culori, aplicate în aplat. Dacă vrem să mascăm acest fenomen în zona de vecinătate a contactelor trebuie închisă în mod progresiv partea mai puțin saturată și luminată partea mai viguroasă a degradeului.

Aceasta, urmînd îndemnul lui Chevreul, ne determină să spunem că realitatea nu trebuie pictată așa cum este, ci așa cum nu este. În caz contrar redarea fidelă în aplat a unor planuri spațiate în mod diferit ar lăsa impresia de decupare directă sau de decor de teatru.[15]

[14] Cititorul este rugat să țină cont de o oarecare nesiguranță a vocabularului, deoarece aici nu atribuim cuvîntului „tentă“ (ton) un sens la fel de precis ca acela dat de „hue“.

[15] Această capcană a fost evitată cu abilitate de Manet, căruia îi revine un merit cu atît mai mare, după cum observă Émile Zola, cu cît „el nu evită manifestările mai bruște din natură și trece de la alb la negru fără ezitări“. Să notăm o altă subtilitată a lui Manet: introducerea, prin contur, a tonului de tranziție.



CANELURI PRIN JUXTAPUNERE DE APLATURI (Riccarand și Despis, Laboratorul de culori Lefranc și Bourgeois).

Fiecare dintre aceste degradeuri a fost aplicat în mod absolut uniform. Or, contrastul le dă aspectul unor caneluri. Pentru a le prezenta ca aplaturi perfecte, nu trebuie să aplicăm tonuri uni, ci alternativ închise și deschise în apropierea contactelor (v. realizările lui Vasarely).

Contrastele și expresia spațiului

Tabloul fiind o suprafață plană, efectul stereoscopic ne împiedică să sesizăm diferența de depărtare dintre două obiecte fapt pe care ni-l permite în realitate distanța dintre ochii noștri.

Diversitatea valorilor, dacă acestea sînt de aceeași culoare, marchează distanțele cu astfel de contraste, încît uneori trebuie, așa cum am spus mai înainte, să le atenuăm. Dar se întîmplă ca unele planuri, deși la distanțe diferite, să aibă aceeași tentă, aceeași luminozitate, aceeași saturație și cu toate acestea, faptul să nu fie de-

terminat de perspectiva lineară. La nuduri sau la peisaje acesta e cazul zonelor formate din aceeași materie pe care le confundăm datorită identității de ecleraj. Totuși, în realitate, ele ocupă planuri diferite, avansate sau retrase, fapt care nu scapă neobservat vederii noastrei în relief, dar devine insesizabil în cazul percepției vizuale plane.

Am fi deci incomplet informați dacă aceasta nu ne-ar sugera deosebirea. Și aici este necesar un subterfugiu: să semnalăm diferența încercuind-o cu o trăsătură de pensulă. La Tintoretto și Millet acest contur ne amintește amplasarea; Rubens îl folosește și ca pe un contrast colorat. Prezența acestui element care nu există în natură și de care se folosește și televiziunea [16], oferă un nou argument doctorului Cléper, să afirme că pictura nu este copie, ci voință care ne determină să evocăm.

În plus, acest element intervine uneori cînd alte mijloace intră deja în joc pentru a exprima spațiul. Astfel, Cézanne, preconizînd „forma-culoare", înconjoară siluetele femeilor care se scaldă, cu un albastru intens cînd lumina se află pe lumină (carnație profilată pe cer).

Adesea, această trăsătură se prezintă discontinuu (Pierre Jérome), în măsura în care dorința de a lega, de a evita uscăciunea, face loc necesității de a separa.

Dufy, atît de dornic să redea senzația că aerul circulă, așterne totuși aplaturi perfect uniforme. El evită, cu toate acestea, uscăciunea și provoacă fuziunea printr-un du-te-vino al ochiului. Aceasta pentru că el are grijă să oprească culoarea la marginea acestor contururi, dar o face uneori să le depășească sau să se retragă. Naivitate aparentă, în care unii au crezut că se vădește o reminiscență a imaginilor din Epinal, dar care în realitate este o subtilitate savantă.

---

[16] Fără să cunoaștem procedeul folosit, ne putem gîndi la o umbră provocată de un proiector auxiliar dispus lateral.

Diferenţele trebuie accentuate sau atenuate fără încetare. Pentru anumite efecte, fie vom căuta impacturi dure, fie, cel mai adesea, vom modera pentru a rotunji evitînd să ajungem la moliciune, la confuzie, la pierderea reliefului şi a spaţiului. Gîndindu-ne sau nu la Chardin, întîlnim aici problema atmosferei tabloului. Dacă vrem ca aerul să treacă înapoia obiectelor, să le învăluie, să le facă să se aşeze, trebuie să subliniem îndepărtarea prin slăbirea contrastelor. „Nu aveţi doar perspectiva lineară, spunea Maroger aveţi perspectiva cromatică". În prim plan, culori opuse din punct de vedere spectral, umbre mari, lumini mari, opacităţi puternice alături de transparenţe adînci. În depărtare, deosebiri abia marcate, griuri de valori foarte învecinate în partea de jos a cerului [17]. Aceasta se exprimă datorită mijloacelor materiale folosite de pictorii de odinioară: mediumurile, opalescenţa şi alegerea între culorile care apropie şi cele care îndepărtează (deci tonuri calde în prim plan, tonuri reci pentru arierplan).

Deoarece ochiul urmăreşte liniile şi este antrenat de mişcarea lor, aceasta, chiar dacă este vorba în aparenţă de zone plate, trebuie să fie marcată prin fiecare trăsătură de pensulă sau haşură de creion. Sau una sau cealaltă poate fi paralelă cu direcţia generală a suprafeţei colorate sau să fie transversală pe aceasta. În acest ultim caz, în loc să recepţioneze o incitaţie fermă, ochiul se află în situaţia de a şovăi. Este un mod de a realiza fondu-ul sau de a modela. Astfel, prin

---

[17] „Vei amplasa părţile cele mai colorate între lumini şi umbre. Fiecare parte a suprafeţei este parţial afectată de culoarea obiectului situat în faţa ei."

„Dintre corpurile de aceeaşi dimensiune şi situate la distanţă egală, cel mai strălucitor îi va părea ochiului mai apropiat şi mai mare."

„Cu cît corpul luminos este mai strălucitor, cu atît mai adînci vor fi umbrele corpului pe care-l luminează".

„Dacă ochiul este plasat între corpul luminos şi corpurile iluminate de această lumină, el le va vedea fără umbră". (Leonardo da Vinci, *Tratat despre umbră şi lumină*; Manuscris aflat la Institutul Franţei).

trăsături de pastel oblice faţă de siluetă, Renoir a reliefat acel portret de faţă. Am putea cita mulţi alţii, de la Rembrandt la Picasso. Astfel au procedat întotdeauna desenatorii sau gravorii. Pensulaţia (le blaireautage) face să se piardă varietatea de expresie şi acesta este unul dintre motivele pentru care nu este acceptată. [18]

Într-o lucrare [19] care ar merita să fie mai bine cunoscută, Francis Harburger dă, în legătură cu aceste contraste, o lecţie de mare interes practic: „Marginea unui obiect suferă, la contactul cu un fond mai deschis, diferite reacţii dintre care cea mai importantă este contrastul la care se adaugă, uneori, fenomenul de „orbire". Să luăm un ulcior pîntecos: dacă se detaşează pe un fond de luminozitate medie, prin contrastul valorilor, marginile lui dinspre lumină şi dinspre umbră apar mai întunecate: dacă vrem să reuşim să le semnalăm, evitînd ca ele să „vină" spre noi, nu trebuie să accentuăm prea mult contrastele şi nici să le pictăm „privite prea mult", mai ales marginea din partea umbrită, unde contrastul de valori este cel mai accentuat şi unde avem atîtea observaţii de făcut. Deci, pentru ca lucrul să „meargă" şi să pictăm pe formă, trebuie să observăm în partea umbrei că locul cel mai închis nu se situează pe linia marginală, chiar dacă aşa ni se pare, ci în interiorul umbrei, în apropierea trecerii de la lumină la umbră. Cînd fondul este deosebit de clar şi luminos, la contrastul de valoare se adaugă un fenomen de orbire, marginea fiind parcă înecată de lumina puternică a fondului, sau ştirbită parcă de excesul de lumină: acest efect cere o execuţie specială după cum vom vedea

---

[18] După hotărîrea cu care este executată anvergura pensulaţiei unui profil (Tizian etc.) se poate identifica opera originală. Un copist execută, dimpotrivă, prin tuşe mici, deoarece el urmăreşte modelul punct cu punct.

[19] *Observations sur le langage pictural de la nature* (Presses du Temps présent).

mai departe [20]; pe de altă parte, la acest fenomen de orbire se adaugă o iluminare iradiată de fond.

„În materie de peisaj, întîlnim fenomenul de „orbire" la contactul cu valoarea deschisă a cerului și luminozitatea sa; este cazul în care zidurile caselor umbrite se decupează pe cer ca și orice alte figuri care se prezintă în contre-jour: arbori, stîlpi etc."

Mijloace de exprimare a spațiului

a) (de reținut): Procedeele prin construcție grafică (perspectivă lineară). Depărtarea este redată prin diminuarea aparentă a obiectelor identice, personaje, clădiri etc.

b) Perspectivă cromatică: culorile de prim-planuri sînt puternic diferențiate ca nuanță, valoare sau saturație. Cele depărtate sînt mai neutre. Această atenuare este obținută printr-o adăugare de gri (sau de alb), prin amestec sau suprapunere (velatură).

c) Opacitate-transparență. Această opoziție scade odată cu distanța.

Aceeași culoare este adusă mai în față prin opacitate; ea este depărtată, „adîncită" prin transparență. Dacă nu apare în planul ei, putem, după caz, să o plasăm la locul cuvenit fie prin sporirea puterii sale de „acoperire" [21], fie, dimpotrivă, prin adăugare de medium sau prin glasiuri.

[20] Execuția contrastului orb: este cazul deosebit de execuție, cînd marginea unui obiect se detașează pe un fond foarte deschis; ea este atunci „orbită" de puternica lumină a fondului, pare roasă de aceasta; în loc să legăm această margine cu fondul prin pasajul de legătură obișnuit, fondu și continuu, executăm pasajul cu o *tușă întreruptă, aerată, părînd roasă, care produce senzația dorită.*"

[21] Reducînd proporția liantului. Dacă ea este deja la minimum, este preferabil să luăm altă pastă care conține pigmenți de natură mai opacă și care prezintă aceeași colorație.

d) Efect fiziologic. La același grad de puritate și de opacitate, anumite culori (roșurile) par mai apropiate decît altele (albastrurile). Acest efect poate fi amplificat sau atenuat prin metodele precedente.

e) Conturul este singurul mijloc, în reprezentarea plană, de a sugera diferențe între zonele care prezintă aceleași caractere optice.

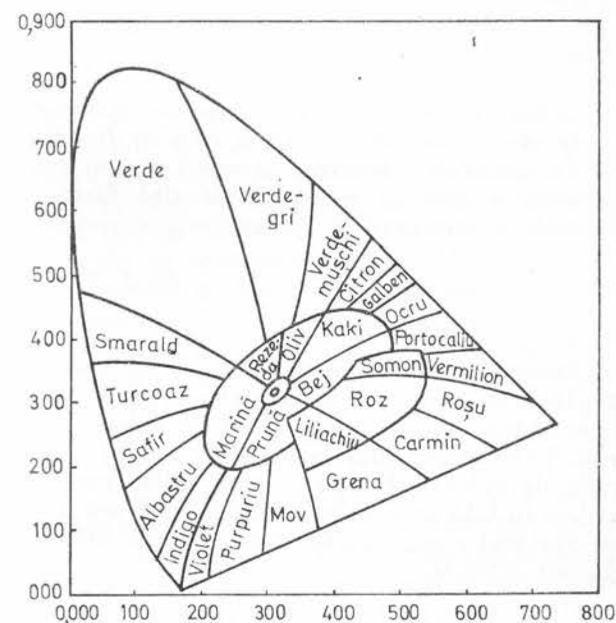


DIAGRAMA TRICROMATICĂ
Datorită unor denumiri cunoscute de toată lumea, această diagramă tricromatică poate fi un ghid util pentru căutarea pasajelor (M. Dériberé).

ARMONIA CULORILOR

„Cînd mă hazardez să vorbesc de matematici în Artă, unii zîmbesc ca şi cum aş fi nebun. În societatea noastră, oamenii opun matematicile artei... şi totuşi ele sînt făcute să meargă împreună şi să se sprijine reciproc."

Paul Sérusier.

Pictorul să nu se sperie! Nu intenţionăm să-i predăm un curs de matematici. Aşa cum nu l-am îndemnat să-şi frece el însuşi culorile, nu-l vom pune să-şi aducă la atelier o balanţă sau o riglă de calcul. Mai mult decît atîta, nici nu-l vedem în faţa unui peisaj, realizîndu-şi acordurile cu ajutorul comparaţiilor muzicale sau învîrtind discuri colorate.

Comparaţiile muzicale

Totuşi, întrucît studiem un element complex, raportîndu-l la unul simplu şi deja cunoscut, armonia culorilor nu putea să nu ne amintească armonia numerelor şi muzica [1]. Artiştii din toate

[1] „Culorile sînt muzica ochilor" (Delacroix).

timpurile s-au gîndit la acestea. Dacă încercările lor n-au avut întotdeauna un succes de netăgăduit, ele dovedesc cel puţin o deschidere de spirit pe care ne-ar place să ne-o însuşim. Pe de altă parte, în întîmpinarea acestora au venit cercetătorii cu rigoarea lor metodică în care s-ar putea să se fi cam izolat. Toate acestea converg treptat spre ceea ce, cu siguranţă, aparţine viitorului, dar cîteva puncte de plecare ne-au fost deja oferite.

Scopul oricărei tehnici este de a semnala creatorului ce trebuie să evite şi, totodată, să-i ofere posibilităţi pe care acesta nici nu le-ar fi bănuit. El va accepta să-şi vadă libertatea îngrădită şi să se angajeze pe căi necunoscute, în măsura în care ştiinţa îi va oferi argumente valabile. Ştiinţa să rămînă la locul ei — cel bun — şi să se ferească de extrapolări gratuite şi mai ales de sisteme [2]. Tocmai de eşecul unuia dintre ele ne aminteşte Merejkovski:

„Leonardo da Vinci imaginase un sistem, sau mai curînd un set de linguriţe pentru diferite culori. Unul dintre elevii săi, cu toată osteneala pe care şi-o dădea, nu reuşea să folosească procedeul. Disperat, îl întrebă pe un coleg cum procedează maestrul. „Maestrul nu se serveşte niciodată de el, îi răspunse acesta".

Tot „sistem" este şi folosirea prea strictă a Numărului de Aur, iar Pierre Jérome insistă asupra acestui pericol: „Eu am renunţat să predau compoziţia prin procedeul traseelor regulatoare. Elevii încep prin a le construi, aplicînd teoria Numărului de aur, care trebuia să servească drept mijloc de control. Acest procedeu se potriveşte perfect pentru analiza unei opere finite, dar nu poate fi valabil la începutul elaborării ei. El este chiar dăunător."

Sînt apropieri exclusiv poetice, titluri ca „Rhapsody in Blue" sau, să ne ierte Whistler, „Simfonie în albastru".

[2] Pericolul sistemelor: cf. pagina 268.

Este o extrapolare spre muzică[3] foarte riscantă această afirmaţie a lui Paul Sérusier: „Cît despre definirea gamei de culori, aceasta este o problemă rezervată viitorului. M. Denis şi cu mine îi căutăm soluţia. Înainte de a ne gîndi la gama cromatică, cred că trebuie să reflectăm asupra stabilirii unui acord perfect:

DO	MI	SOL	DO
un roşu	un galben	un albastru sau verde	un roşu deschis sau roz."

Vis pe care, dealtfel, Sérusier nu-l consideră drept realitate, dar pe care încearcă să-l facă ceea ce numim o ipoteză de lucru. Cît despre Mérimée, el s-a arătat şi mai prudent:

„Armonia muzicală se bazează pe respectarea riguroasă a unor intervale stabilite de natură între sunete, într-un mod atît de imuabil încît, la cea mai mică abatere, o ureche sensibilă este deranjată. În pictură, deşi combinarea culorilor este supusă unor legi pozitive, armonia nu rezultă din intervale fixe între culori, iar o nuanţă în plus sau în minus între ele nu va face ca tabloul să fie discordant."

Limitîndu-ne de bună voie la domeniile fizicii şi fiziologiei, am observat mai înainte că simţurile noastre, create pentru a ne informa, reuşeau acest lucru cu atît mai bine cu cît fiecare era, să spunem aşa, specializat şi folosea un proces specific. Acest fapt explică rezerva lui Mérimée şi ne îndeamnă ca şi el la prudenţă dacă vrem să facem comparaţii. Totuşi, am învăţat că există analogii între auz şi văz. Acestea sînt probabile în ceea ce priveşte elementul care face ca o senzaţie să fie plăcută sau neplăcută, şi sigure în ceea ce priveşte cauza excitaţiilor: vibraţii sonore sau luminoase. Or, un astfel de fenomen este condus de numere, pentru că vibraţiile se exprimă în lungimi de undă sau în frecvenţe. În plus, el este influenţat de anumite combinaţii ale acestor numere, numite rezonanţe la care organismul nostru este sensibil, aşa cum au dovedit Max Planck şi Euler.

[3] Apropierea culoare-muzică: a se vedea şi pagina 297.

Un caracter comun: raporturile numerice

Cîţi dintre noi nu ne-am distrat în copilărie, întinzînd un elastic şi apoi ciupindu-l, pentru a-l face să vibreze ca o coardă de ghitară! Or, după cum îi lăsam întreaga lungime sau o scurtam punînd un deget la mijloc, sunetele produse ofereau auzului nostru relaţia familiară numită „octavă".

Lungimea de coardă pe care o lăsam liberă reprezenta lungimea de undă [4]. Deplasînd degetul (ceea ce s-ar putea face tot atît de bine la o ghitară sau o vioară), putem obţine orice înălţime a sunetului, între cea mai gravă şi cea mai ascuţită; dar anumite sunete ne păreau privilegiate. Să le spunem imediat pe numele lor — DO, MI, SOL — şi să refacem experienţa măsurînd lungimile de coardă corespunzătoare. Operînd următoarele trei împărţiri, vedem că se verifică egalitatea:

$$\frac{1}{\text{lungimea lui DO}} + \frac{1}{\text{lungimea lui SOL}} = \frac{2}{\text{lungimea lui MI}}$$

Ceea ce înseamnă că frecvenţa lui MI este media aritmetică între frecvenţa lui DO şi cea a lui SOL. Altfel spus, DO, MI, SOL care constituie „acordul perfect major" sînt legate printr-o

[4] Ştim că frecvenţa (numărul de vibraţii pe secundă) este invers proporţională lungimii de undă; cînd, în exemplul nostru, reducem coarda la jumătate, aceasta vibrează de două ori mai repede: nota acută a octavei are deci o frecvenţă dublă faţă de nota gravă.

relație numerică precisă. Aceasta ne amintește de o altă medie, geometrică de această dată: „Între două părți ale unui întreg, raportul între cea mai mare dintre aceste părți și cea mai mică este egal cu raportul între întreg (suma celor două părți) și partea cea mai mare."

$$\frac{b}{a} = \frac{a + b}{b}$$

Din acest raport, este ușor să deducem, ca rațiune a progresiei unei suite de mărimi crescînde, acel faimos „Număr de aur" despre care s-a scris atît de mult [5], încît nu vom insista nici asupra laturii tainice pe care o conținea, odinioară, inițierea și transmiterea sa, nici asupra caracterului său universal. Toată lumea știe că el este prezent în natură, în astronomie și în proporțiile corpului omenesc. El își găsește aplicarea de asemenea, în muzică, în artă și în arhitectură (Egipt, Atena, Chartres, unele realizări ale lui Le Corbusier ...). Toți studenții în arte plastice l-au utilizat pentru a-i analiza pe Giorgione, Poussin ...

Dar cercetările moderne au stabilit că această putere recunoscută de a determina linii și volume se extinde și la culori.

În afară de Numărul de Aur, alte module [6]

---

[5] Vom găsi esențialul în *L'ABC de la peinture* de Paul Sérusier și o expunere deosebit de limpede în *Technique de la Peinture* de Jean Rudel.

Pentru cine dorește să afle mai multe, semnalăm că a apărut volumul II din *l'Artiste et son œuvre* de Louis Hautecœur.

Capitolul intitulat „Organizarea elementelor operei, compoziția și proporțiile" face accesibil și îmbogățește substanțial un subiect necunoscut multora.

[6] [În ceea ce privește rațiunea care a stat la baza stabilirii dimensiunilor șasiurilor noastre, v. pag. 56 și notele suplimentare referitoare la această pagină (Catalogul din 1855 al firmei Lefranc et C-ie).]

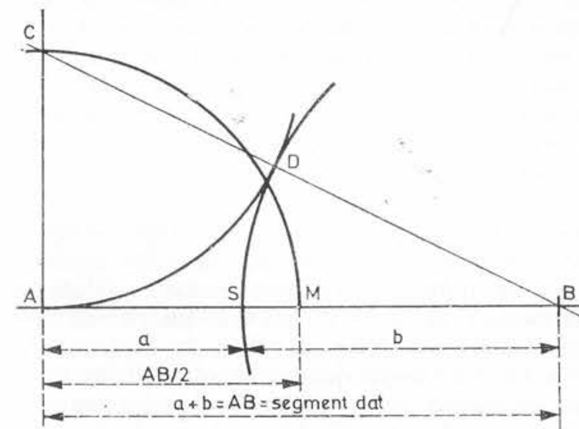
Proporțiile tradiționale ale șasiurilor de pictură (cf. pagina 56) ne-au obișnuit deja cu această diversitate de

sînt, dealtfel, aplicabile: Henri Pfeiffer [7], făcînd să intervină judecata estetică, ne semnalează

---

module; contrar formatelor „figură" și marină", formatul „peisaj" nu derivă din Numărul de aur.

Amintim cum se împarte o lungime dată AB în rație medie și extremă.



1. Luîndu-l pe A ca centru, iar ca rază jumătatea segmentului AB, trasăm un cerc. El întretaie în C perpendiculara dusă din A pe AB. Unim pe C cu B.

2. Cu punctul C luat ca centru, și cu aceeași rază, (CA = 1/2 AB), trasăm un cerc; notăm cu D punctul în care el va întretăia linia CB.

3. Cu B luat ca centru, un cerc cu raza BD întretaie linia AB în punctul S, ceea ce constituie „secțiunea de aur". Într-adevăr este ușor să dovedești că:

$$\frac{SB}{SA} = \frac{AB}{SB}$$

Se poate calcula valoarea numerică a acestui raport. Ea este egală cu $\frac{1 \pm \sqrt{5}}{2}$, adică aproximativ 1,618. De asemenea, spre ea tinde și seria lui Fibonaci:

$$\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{2}{3}\ \frac{3}{5}\ \frac{5}{8}\ \frac{8}{13}\ \frac{13}{21}\ \frac{21}{34}\ \frac{34}{55}\ \frac{55}{89}\ \frac{89}{144}\ \ldots \text{etc.}$$

Acesta este raportul (notat de la Sir Th. Cook încoace cu litera grecească φ) pe care l-am întîlnit în legătură cu formatul "marină", și care este atît de frecvent în natură, ca și în artă, pînă și în formele ei considerate ca cele mai minore.

[7] Cf. pag. 288.

gamele logaritmice, ceea ce nu ne miră, cunoscînd modul în care variază sensibilitatea vederii în funcție de importanța excitațiilor. Totuși, raporturile numerice sînt mai evidente și recunoscute în muzică: (nu se poate cînta la un pian dezacordat) prin urmare la ea s-au gîndit dintotdeauna pictorii. Am putea cita aici pe Sérusier la care ne întoarcem adesea, nu numai din interes față de ideile lui, ci pentru că datorită prietenilor — de la Anquetin pînă la Bonnard — scrierile sale reflectă gîndirea din carea avea să se nască arta contemporană. Dar să luăm în cele ce urmează două exemple din trecut:

Mai întîi, Delacroix, care colecționează eșantioane de tonuri în căutarea „unei legi muzicale după care intervalele sînt mai dese pe măsură ce tonul se înalță" (să fie oare aceasta modulația logaritmică?) și scrie[8]: „M-am gîndit cît de fericit fusesem să mă instruiesc în toate aceste lucruri, care îi descurajau pe muzicienii de rînd. Acest sentiment mi-a oferit o imagine asupra plăcerii pe care savanții demni de acest nume o găsesc în știință. Adevărata știință nu este ceea ce se înțelege în mod obișnuit prin acest cuvînt, adică o parte a cunoașterii deosebită de artă. Nu, știința considerată în acest fel, demontată de un om ca Chopin, este artă ea însăși, și din contra, arta nu mai este atunci ceea ce crede omul obișnuit, un fel de inspirație care vine de nu știu unde, merge la întîmplare, și nu prezintă decît exteriorul pitoresc al lucrurior. Este rațiunea însăși, îmbogățită de geniu, dar urmînd un drum necesar și condusă mai departe de legi superioare."

Or, cu mult înainte, Leonardo da Vinci, care ilustrase lucrarea în care apare Secțiunea de aur — *De Divina proportione* de Luca Pacioli di Borgo — scria:

„Pictorul stabilește trepte pentru valori, obiecte ale vederii, ca muzicianul pentru sunete,

[8] În Jurnalul său, însemnarea din 7 aprilie 1849.

care sînt unite și împreunate, dar au primit totuși mici intervale[9] de la sunet la sunet, numite primă, secundă, terță, cuartă, chintă și astfel, din treaptă în treaptă, cu nume pentru toate variațiile vocii spre registrul înalt și spre cel jos."

Este bine să se compare pictura cu muzica pentru a o explica pe una prin cealaltă și a constata că ambele se supun acelorași legi numerice; totodată, este cu totul altceva să vrei să identifici termen cu termen elementele celor două discipline chiar dacă sînt acționate de un modul identic. Cu toate acestea, mulți artiști au fost tentați, înaintea lui Sérusier, de asemenea speculații. Rezultă de aici că, în calitate de moștenitori inconștienți, noi continuăm să facem asimilări care derivă din aceasta și al căror mecanism arbitrar Ganz[10] îl descompune așa cum se cuvine. „Unii au vrut să compare culorile spectrului vizibil fie cu cele șapte tonuri diatonice, fie cu cele douăsprezece trepte cromatice ale octavei. Dar, în afara împărțirii noastre tradiționale a octavei, există și altele: pentologia chineză, bazată pe considerații cosmogonice, conform cărora octava se împarte în cinci tonuri principale, iar culorile se reduc la cinci principale."

„În domeniul asociațiilor sunete-culori, probabil că Isaac Newton este cel care a introdus numărul șapte. În primele sale cercetări optice, se pare că Newton ar fi utilizat prisme care descompuneau raza luminoasă în cinci benzi de culori late și două înguste. Cu toate că el a constatat apoi că prisme diferite produc spectre diferite, influențat de Kepler care urmărea importante legi cu caracter general, el semnalează o aparentă concordanță."

[9] ... Mici intervale ca în muzică și nu tranziția continuă. Îi trebuie mult timp unei idei, născută dintr-o comparație genială, pentru a deveni realitate! După încercarea nefericită de a grada amestecurile cu ajutorul lingurilor vor trece secole pînă cînd Cézanne să propună răspunsul său: modularea.

[10] P. V. Ganz *Musique et Couleur* (Palette 23).

„La început, el nu vorbea decît despre cinci culori principale: roşu, galben, verde, albastru, violet.

Ar fi fost mulţumit dacă ar fi cunoscut sistemul chinezesc, dar pentru a se conforma teoriilor muzicale din occident, el acceptă două culori principale „distincte", portocaliu şi indigo. El propune:

do = roşu, re = portocaliu, mi = galben,
fa = verde, sol = albastru, la = indigo,
si = violet.

Acest punct de vedere a avut adepţi timp de peste două sute de ani."

Ganz observă, în afară de aceasta, că relaţiile numerelor proporţionale între undele sonore şi cele luminoase nu pot fi comparate. Raportul octavei 2/1 se repetă de zece ori în scara sonoră accesibilă omului (de la 16 la 20 000 de cicluri vibratoare pe secundă), în timp ce această proporţie nici măcar nu este atinsă între violetul cel mai întunecat şi roşul cel mai închis.

Goethe nu a căutat să facă asociaţii între sunete şi culori.

Unde întîlnim principiile armoniei?

Această dorinţă — care e aproape o necesitate — de a face din muzică un exemplu şi un ghid pentru cercetarea legăturilor dintre culori explică o identitate de vocabular aproape absolută [11]. Aceasta ne face să ne întrebăm ce se înţelege, în general, prin „armonie".

Pentru etimolog, cuvîntul grecesc Harmonia corespunde mai întîi unei idei de asamblare, de îmbinare a unor scînduri sau de sudare a două

[11] Fireşte, există şi excepţii; de exemplu „obiect" (în pictură) devine „motiv" (în muzică) sau „idee" (în poezie). A se compara de asemenea „răspuns" în muzică cu „rapel" în pictură.

oase şi, de asemenea, de căsătorie; din acest sens concret ia naştere sensul figurat, calitatea modificării, cerute pentru ca asamblarea să reuşească. De aici derivă ideea de proporţie exactă, de acord şi de ordine [12]. Se impune o primă observaţie: există o interacţiune a cel puţin trei factori care reprezintă un tot şi părţile care îl compun; fiecare parte [13] trebuie considerată nu în sine, ci în raport cu cealaltă şi, totodată, în raport cu ansamblul. O căsătorie reuşită nu este neapărat cea în care băiatul şi fata sînt înzestraţi cu cele mai frumoase calităţi, ci aceea în care se formează un cuplu unit printr-o întîlnire fericită de deosebiri şi de puncte comune. La fel se întîmplă şi în cazul culorilor!

Prezenţa întregului alături de părţi nu este oare în această primă relaţie care ne-a condus la Numărul de aur?

A realiza o armonie înseamnă a ajusta componentele pentru a le îmbina într-un tot. Artistul este liber să prevadă, după placul său, ce anume va fi acest tot.

[12] O frază celebră a lui Heraclit exprimă aceeaşi idee de potrivire: „Contrariile colaborează şi, din lupta contrariilor, ia naştere cea mai frumoasă armonie."

[13] Două componente reprezintă doar un minimum în pictură. În muzică, trebuie cel puţin trei note căci două note singure nu indică tonalitatea, majoră sau minoră. Adăugăm precizarea că trebuie auzite împreună pentru ca să existe armonie; dacă sunetele se aud succesiv, există melodie. În acest caz, analogia cu un tablou nu există.

Pentru a face să intervină timpul, ca în muzică, ar trebui să vorbim despre măsură, ritmuri, mai ales ajungînd la cinema, dacă nu chiar la Turnul Luminii al lui Nicolas Schöffer, pentru care, dealtfel, „pictura de şevalet este moartă".

Pentru cei care nu ar împărtăşi această opinie şi ar vrea să creadă că ea poate şi astăzi să exercite o influenţă psihologică, pentru a nu spune mai mult, amintim, împreună cu Georges Massié, importanţa apropierilor care fac şi desfac armonia: „Am impresia — s-ar putea să fie doar o impresie — că pentru vibraţie şi rezonanţă trebuie apropiate cel puţin două culori şi uneori trei, asocieri armonioase sau distonante binare sau ternare.

Este ceva mai puţin simplu decît efectul de şoc fiziologic pe care-l produce o singură culoare.

În privința componentelor, sau le alege pe toate doar după calitatea lor, pentru că există reguli care vor dicta importanța și locul fiecăreia, sau fixează el însuși aceste din urmă caracteristici, dar în schimb, alegerea va fi limitată doar la cîteva dintre aceste componente; acestora el le va fi stăpîn absolut, dar celelalte îi vor fi impuse din oficiu de un determinism riguros.

Ne dăm seama că există diverse feluri de armonii; alegerea și combinarea lor sînt treaba artistului, dar el nu poate modifica nimic la niciuna. Întîlnim aceleași acorduri la muzicienii cei mai diferiți. Dacă personalitatea, gîndul care trece, sau chiar ambianța și tradiția îl fac pe un individ să prefere, într-un anumit moment, o anumită armonie alteia, fiecare dintre ele acționează în egală măsură asupra tuturor pentru a provoca același gen de emoție, oricare ar fi epoca sau locul.

Trecutul și alterarea tablourilor

Cum se pot cunoaște acele relații cărora însușirea de a fi „imuabile în artă" le conferă putere de lege? Cu siguranță această statornicie în timp ne invită să ne adresăm istoriei sau, mai exact, să observăm și să clasificăm ceea ce a apărut cu regularitate în capodoperele trecutului.

Acest fapt cere ca astfel de documente să ne parvină dacă nu intacte, cel puțin fidele gîndirii autorilor lor. Or, dacă monumentele, desenele sau chiar tablourile pot să ne informeze asupra organizării spațiului al cărui obiect au fost sau asupra unor probleme similare, ce putem afla în privința culorilor?

Este cu atît mai greu să ne formăm o opinie corectă, cu cît trebuie mai întîi să deosebim autenticul de fals, deoarece din studierea operelor vechi tragem atîtea învățăminte de netăgăduit

încît manifestăm față de ele o încredere absolută. Înclinăm să credem că găsim aici toate aceste sfaturi așa cum au fost date. Credem, de asemenea, că armoniile pe care le mai sesizăm se limitează la cele voite de artist. Astfel, am putut observa alternanța de culori calde și reci, modul în care ele se opun în lumină și umbră, gradarea griurilor, rolul lor în pasaje, ambianța creată de o dominantă și, de asemenea, jocul contrastelor.

Pentru ceea ce înseamnă valoare, restauratorii știu deja că se cere multă prudență. Cu atît mai multă pentru colorațiile inițiale.

Frescele de la Pompei, miniaturile din Evul mediu păstrate la adăpostul cărților închise, mozaicurile de la catedrala Sf. Petru din Roma sau din alte părți, datorită materialului lor, au păstrat neschimbate armoniile colorate. Aici le putem studia. Dar, prin generozitatea naturii sale, pictura în ulei a dispus de o cu totul altă orchestrație. Ea a fost, din păcate, cea mai efemeră. Cum să vorbești de raporturi de culoare cînd lianții s-au întunecat atît de mult, cînd lacurile fugace ale glasiurilor s-au stins într-atît, încît pictorii de la începutul secolului trecut au crezut că se mențin în linia tradiției pictînd frunzișul în cafeniu!

Cîte alte motive de alterare mai pot fi semnalate, cu toate precauțiile luate în muzee! În primul rînd, s-au operat în trecut „întineriri" repetate. Verniurile închise (brunisate) se foloseau mult. Se zice că Goulinat ar fi găsit 25 de straturi (?) pe un tablou de Claude Lorrain.

[Există un remediu contra vernisărilor repetate și devernisărilor limitate la culori deschise. At unele cît și celelalte desfigurează tabloul, dar un restaurator competent poate interveni.

Din păcate, nu se mai poate face nimic ca să redăm integritatea unui tablou, devernisat în mod abuziv. Și cîte mai sînt pe lume! (Cf. G. Mâle, *op. cit.*, pag. 78 și 79).]

În afară de intervențiile imprudente ale oamenilor, a mai existat și efectul agenților atmosferici. Fără să mai vorbim de lumină și de

umiditate, precizăm că poluarea aerului nu datează numai din zilele noastre.

Pe vremea cînd Louis Hautecœur era conservator la Luvru, a vrut să-şi dea seama de influenţa atmosferei de pe malurile Senei asupra tablourilor din muzeu. Un tablou vechi (care nu prezenta un interes deosebit) a fost expus la o fereastră a marii galerii şi a suferit o puternică înnegrire a ceruzei. Înnegrirea era provocată de sulful provenit din fumul remorcherelor de pe Sena.

Vom mai avea ocazia să revenim asupra unor asemenea subiecte. Să reţinem doar că, de-a lungul secolelor, o operă de artă a fost retuşată de mai multe ori. Astăzi această operaţie se execută cu mult mai multe scrupule decît în trecut. Şi totuşi, atunci cînd o retrospectivă grupează operele aceluiaşi artist — aparţinînd însă unor muzee diferite — sîntem foarte surprinşi de deosebirile care ies la iveală. Toţi oamenii de meserie care le-au restaurat au procedat în mod ştiinţific şi cu prudenţă deoarece intenţia lor era nu de a face o operă personală ci de a redescoperi cu sinceritate ceea ce a existat în mod real sau cel puţin să ne sugereze acest lucru.

Ezitările lor, diversitatea propunerilor pe care ni le fac, ar trebui nu atît să ne facă să criticăm, cît să revenim asupra unor concepţii sau obişnuinţe ale gîndirii pe care le datorăm mai mult educaţiei şi influenţei livreşti decît examinării obiective a lucrurilor.

Pierre Paulet ne-a spus de multe ori: „Pictorii de odinioară pictau foarte colorat". În acelaşi timp, din intelectualism abstract credem că spunem totul cînd vorbim de „poussinism" [14]. Dar ne-am gîndit oare să comparăm tablourile în ulei cu cele pe care autorii lor le-au executat cu alte materiale: cu tablourile în mozaic de la Sfîntul Petru din Roma, spre exemplu, sau,

[14] Cf. Arsène Soreil: *Poussinistes et Rubenistes (La querelle du dessin et de la couleur en France)* (Palette 12).

ici şi colo, cu picturile executate în culori de apă, cu vitraliile sau tapiseriile?

Cît de instructive sînt acestea! Cînd tapiseriile lui Mignard au fost expuse la Lille, alături de tablourile sale, a fost uşor de constatat că dacă ele erau cel puţin la fel de alterate, schimbările datorate îmbătrînirii se produseseră în mod diferit. Astfel, umbra, brun-închisă (culoarea bistre) în unele, este albastră sau violetă în celelalte. Ce concluzie se desprinde? Că în funcţie de material, artistul avea o viziune diferită, sau că îi plăcea umbra colorată? Şi iată că sîntem departe de a putea vorbi de folosirea sistematică a brunului în epoca clasică!

[Tablourile executate cu apă (Perrugino, Ghirlandajo etc.) arată această intenţie de umbră colorată. O observăm cînd uleiul rămîne în stadiul de schiţă, ca în tabloul „Răpirea Proserpinei" de Rubens].

Mai mult decît atît, un examen necircumstanţiat ne-ar face să considerăm că policromiile violente folosite în secolele pe care le considerăm cele mai înţelepte şi mai rafinate sînt de un gust barbar, dacă n-am constata la autorii lor voinţa calculată de a ţine seama de anumite imperative de ordin tehnic.

Louis Hautecœur ne-a dat două exemple:

Pe cînd se afla în Rusia, prin 1911, i s-a propus să asiste la deschiderea unui cufăr care rămăsese tot timpul închis de cînd fusese trimis împărătesei Ecaterina cea Mare. El conţinea tapiserii. Culorile lor erau atît de ţipătoare încît Hautecœur însuşi a fost surprins. Din fericire, cunoştea motivul: acest exces voit urmărea să compenseze fugacitatea coloranţilor împiedicîndu-le să devină prea fade la expunere.

El ne-a spus de asemenea cum, apropiindu-se de resturile decoraţiunilor din partea superioară a Parthenonului, a fost frapat de tonurile exagerate ale culorilor. Totuşi, cînd privea de jos nu era şocat de acest lucru din cauza clarităţii extreme a cerului, a violentei luminozităţi a

 Aticei. Lumina puternică ucide, într-adevăr,

diferențele de tonuri. Dar cum ne-ar apărea aceste fragmente într-o sală de muzeu, la Paris sau la Londra?

Aceasta, dealtfel, ne amintește o regulă: pentru ca o operă să fie corect apreciată, ea trebuie să fie luminată la fel ca în amplasamentul căruia îi fusese destinată inițial. Artistul și-a stabilit raporturile cromatice pentru un loc precis; Tiziano pentru un anumit perete de la Veneția, în apropierea unei ferestre, un altul pentru penumbra unei anumite biserici. Nu este prea ușor să reconstituim aceleași condiții într-un muzeu.

Astfel putem judeca greșit, fiind totuși de cea mai bună credință. S-a întîmplat, oare, altfel atunci cînd Renașterea, dorind să reia principiile antichității, nu descoperea, cu ocazia săpăturilor, decît statui a căror policromie dispăruse? Ochiul amatorului nu s-a deprins oare greșit din cauza prezenței obișnuite a acelei dominante calde și insistente, produsă de „frumoasa patină" a timpului, temperînd violența policromă a unor tablouri sau diminuînd isocromia celor mai temperate?

Să părăsim acest domeniu al brunului pentru că nu-i cunoaștem bine limitele. Să ne plasăm la începutul secolului nostru, epocă în care s-au efectuat atîtea cercetări asupra armoniei culorilor. Am avut ocazia să-i întîlnim pe unii dintre contemporanii noștri care i-au cunoscut pe impresioniști și operele lor care tocmai se nășteau. Toți spun că acestea erau pe atunci uimitor de strălucitoare, dar că această strălucire a dispărut. Exemplele nu se limitează, din păcate, numai la colecția Marmottan pe care Louis Hautecœur a cunoscut-o la primul ei proprietar. Acesta, relativ sărac și locuind în condiții proaste, își ilumina locuința cu o lampă cu ulei care fumega și, din lipsă de spațiu, își înghesuia pînzele unele lîngă altele aidoma cărților în bibliotecă. Tablourile neavînd aer, uleiul din ele a migrat încet, încet spre grund, provocînd pastelizarea. Cu toate acestea, dacă le-ar fi expus la lumină, s-ar fi

produs alte alterări din cauza fugacității culorilor folosite în epoca aceea.

Să-l ascultăm pe André Lhote [15] vorbind despre Van Gogh: ... „Culoarea lui Van Gogh, oricît de frumoasă ar părea încă, este moartă în comparație cu ceea ce era pe vremea cînd îi îngrozea pe majoritatea impresioniștilor, adepți în mai mare măsură ai nuanței decît ai tonului pur. Acest dezastru, provocat de oxidarea cromurilor, a albului de plumb, a verdelui veronese și de evaporarea lacurilor ieftine, este ireparabil. Pentru a reînvia splendorile vechi ale acestor pînze cu raporturi denaturate, dar încă admirabile, a apărut ideea să fie încadrate cu un alb care îi plăcea lui Van Gogh, pentru că izola văpăile care fuseseră tablourile lui. Tonurile scăzînd, nu era nevoie de mult alb; un simplu chenar „marie-louise" de cîțiva centimetri era deajuns ..."

Natura și legile fizicii

Această cercetare a ceea ce este peren, respectul profund față de trecut — indispensabil, după părerea lui Renan, oricărui progres adevărat — nu poate consta doar dintr-o examinare a operelor de artă, fie ea și serioasă, deoarece mesajul lor riscă să fie alterat. Este mult mai bine să regăsim pentru noi înșine spiritul care a condus la crearea lor. Or, totul confirmă că a existat un dublu demers: studierea naturii și a legăturilor strînse cu celelalte arte.

Studierea naturii nu s-a mărginit la contemplarea ei. Există foarte puține excepții (influența de moment a descoperirii fotografiei, de exemplu) de la regula că dintotdeauna pictorii au refuzat să copieze realitatea așa cum este ea. Pierre

[15] André Lhote, *Peinture d'abord*. A se vedea, de asemenea, Marijnissen, *Jusqu'à quel point connaissons-nous l'état primitif?* în *Dégradation, conservation et restauration de l'œuvre d'art* (Arcades, Bruxelles).

Paulet insistă asupra constanței execuției în atelier, lucrul prealabil din exterior reducîndu-se la notițe. Trebuie oare să mai vorbim de impresioniști care pretindeau peisajului să fie înainte de toate o confirmare a teoriilor lor despre lumină?

Căci, așa cum scrie F. Forichon: „Trebuie să fim convinși de faptul că natura nu compune. Armonia liniilor, ca și cea a culorilor, nu există în natură decît în mod excepțional. Putem găsi aici esența; dar artistul va avea grijă, înainte de toate, să o scoată la iveală pentru a o aplica în continuare la elaborarea operei de artă“ [16].

Artiști cum sînt Cadiou, Yvel și alții care au meditat mult dau viață acestei lecții. După ce au arătat prin glumele lor pînă unde merge efectul de „trompe l'œil“, ei prezintă în tablourile lor transpuneri îndelung gîndite și scot din ele acorduri de o rară finețe.

Acest primat al spiritului față de literă, semn distinctiv al tuturor marilor maeștri, oricare ar fi epoca sau tendința școlii, cuvînt care spune multe, se regăsește în gîndirea lui Paul Valéry: „În muzică, armonia imitativă nu este oare considerată drept un artificiu secundar? A imita, a descrie, a reprezenta omul sau lucrurile nu înseamnă imitarea naturii, ci a produselor ei, ceea ce este cu totul altceva. Dacă vrem să facem ceva asemănător naturii, trebuie, dimpotrivă, să exploatăm întregul domeniu al sensibilității și acțiunii noastre, pentru a urmări combinațiile elementelor lor, dintre care obiectele și ființele nu reprezintă singularități, cazuri foarte specifice, care se opun ansamblului a tot ceea ce am putea vedea și concepe.“

O caracteristică a acestui demers constă în aceea că tindem să scoatem în evidență ceea ce în particular se prezintă în mod constant ca o simultaneitate de fapte, apoi să determinăm legea care le unește și astfel să ajungem la general. Aceasta este așa-numita cercetare științifică.

[16] F. Forichon: *La couleur dans les arts, ses harmonies* ed. Henri Laurens).

Întrucît este vorba de natură, ea are tangențe cu ceea ce este, din punct de vedere etimologic, „fizica“ [17]. Dar știința ne învață mai întîi să avem metodă. Ca să pătrundem în tainele acestui complex, ea caută acele elemente a căror modificare o pot influența. Apoi, conform principiilor lui Claude Bernard [18], ea studiază modul în care se comportă ansamblul în funcție de variațiile acestor elemente, fiecare dintre ele fiind examinat pe rînd, în timp ce toate celelalte sînt, provizoriu, fixe.

Înaintea incredibilei diversități de armonii pe care le poate avea un tablou [19], un astfel de demers va începe printr-un studiu cu caracter decorativ, limitat la jocuri de aplat, cu numai două sau trei culori.

Acestea fiind cunoscute, vom complica combinînd, de pildă, două galbenuri cenușii și trei albastruri, determinînd proporțiile potrivite pentru fiecare.

În felul acesta nu vom avea doar mai multe grupe de armonii, ci și unele baze pentru un peisaj (aici: nisip uscat și ud, mare și cer). În mod reciproc, în scopuri didactice (cum a arătat Michel Albert-Vanel) putem explica anumite armonii ale unui tablou, reproducîndu-i culorile sub formă de dreptunghiuri, corespunzînd în nuanțe și dimensiuni fiecăreia dintre ele. Bineînțeles, un astfel de procedeu nu poate explica totul, mai ales influența reciprocă a pozițiilor.

Metodele de studiu

Dintotdeauna, artiștii au lucrat în spiritul lui Claude Bernard. Într-adevăr, cercetările înain-

[17] Paul Sérusier aparține, într-adevăr, tradiției clasice. Respingînd divorțul dintre artă și știință, el vorbește nu numai ca un om al Renașterii sau al Secolului de aur, ci îi continuă pe Da Vinci, Delacroix și Chevreul.

[18] *Introduction à l'étude de la médicine expérimentale*.

[19] V. Gabriel Zendel.

tează mai bine atunci cînd nu abordăm decît o singură problemă odată și refuzînd orice altă solicitare, oricît interes ar prezenta. Astfel, un studiu de mîini sau de draperii pregătește o mare compoziție, pentru că țintește spre un singur punct. Tot așa, a reduce numărul variabilelor pentru a aprofunda mai bine posibilitățile unora dintre ele, nu constituie oare unul dintre avantajele naturii moarte? De ce să pictăm trei mere într-o compotieră? Subiectul a fost tratat de mii de ori și va mai fi încă, fără încetare. Pentru că însăși limita lui ne silește să ne concentrăm. Nu avem lumină care să se schimbe, cum este cazul într-un peisaj, și prea puțină nevoie de asemănare. Doar o problemă, una singură, se pune ca în matematici, cu simplitate și rigoare: să găsim organizarea formelor și a luminilor colorate.

Dar să suprimăm și pretextul merelor. Ajungem la pictura numită „abstractă", fie pentru că se detașează complet de reprezentarea obiectului, fie pentru că se mai leagă încă de acesta, luîndu-și însă multă libertate. Dar, dacă au existat unele abuzuri nejustificabile, adevărații pictori s-au folosit de această eliberare nu pentru a etala o facilitate înșelătoare, și nici fantezia necontrolată. Ei s-au consacrat, depunînd eforturi uriașe, acestui studiu la care simpla decorare nu poate ajunge, și care constituie tocmai subiectul nostru: complexitatea armoniei culorilor în tablou. Această cercetare este considerată atît de esențială, încît uneori denumește opera: „Înfrățirea roșului cu griul" sau „Verde și ocru", la Bissière, „Dominantă roșie" la Bertholle. Ea se efectuează cu sinceritate și scrupulozitate, venerînd trecutul [20] și neconstituind un scop în sine, va pune o piatră la temelia viitorului așa cum au făcut și alți „revoluționari",

[20] Nu ne putem gîndi la artiști atît de diferiți ca Bertholle, Paul Charlot, Hartung sau Claude Schurr — și mulți alții — fără să le găsim o trăsătură comună: atenția pe care toți o acordă operelor vechilor maeștri și subtilitatea competentă a analizei lor.

clasicii noștri de astăzi, Rubens, Delacroix, Renoir, Cézanne.

Ideile noastre despre Armonia culorilor sînt legate și de întrepătrunderea artelor (nu-l putem uita pe Dufy și muzica), de influențele științei sau tehnicii și, în sfîrșit, de practicarea de către numeroși pictori, și a altor discipline, imprimarea țesăturilor de exemplu (cum a fost cazul lui Dufy și Braque).

Fără să mai vorbim de tablou, tot ceea ce privește culoarea prezintă astăzi interes, în special pentru scopuri care odinioară nici nu puteau fi bănuite: fotografie, cinema, publicitate, edituri, decorațiuni, tapete, țesături imprimate. Producția industrială — dat fiind importanța ei — a fost obligată să depună eforturi considerabile pentru ca ochiul cumpărătorului să fie atras de forma prezentării: modă, autoturisme, chiar simple mașini de birou [21]. Asemenea investiții, perfect rentabile, își adaugă roadele la cele ale cercetării dezinteresate. Efectul lor este de a ne excita sensibilitatea cînd lovind-o cu străluciri colorate, cînd desmierdînd-o ca atunci cînd, pe fondul neutru al străzii ne încîntă ochiul nuanța proaspătă a vreunei rochii [22].

Aceasta pentru că s-au descoperit coloranți mai vii și noi surse de lumină. Pentru că, mai mult decît atît, legile opticii și ale percepției vizuale ne sînt mai bine cunoscute. Dar pentru a trage foloase de pe urma acestui fapt, ar trebui să aprofundăm cunoașterea armoniei culorilor. Predecesorii noștri o studiau prin comparații abstracte cu alte arte; ei ajungeau cu greu la ea, conduși numai de intuiție și de sensibilitate,

[21] Referirile noastre la psihologia culorilor au avut în vedere ambalajele.

[22] „Niciodată nu am văzut plaja și digul atît de împodobite de culorile cele mai sclipitoare; niciodată nu s-au produs vopsele care să dea colorări atît de strălucitoare și care să producă aceeași plăcere vizuală ca ansamblurile florale.

Cum să nu fie dornici pictorii să exprime această abundență de impresii vizuale colorate și luminoase?" Scrisoarea lui Demulder Dutron.

calități minunate, dar care nu se transmit și nici nu se predau pentru a permite activitatea de grup specifică epocii noastre. În plus, toate aceste reușite izolate nu constituie o explorare totală și riscă să lase să ne scape anumite posibilități. Un exemplu tipic al unei astfel de limitări îl constituie faptul că utilizarea amestecurilcr aditive de culori datează abia din secolul trecut. Pentru ca pictorul să tragă foloase de pe urma ei, a fost necesară, mai întîi, cercetarea științifică.

Aceasta a început prin studiul luminii albe. Ea i-a separat elementele, descompunînd-o cu ajutorul prismei. După aceea, fie cu ajutorul unor proiectoare cu filtre colorate, fie cu alte mijloace s-a determinat convergența unor radiații izolate pentru a-i adiționa luminile.

Rezultatul, după cum știm, este foarte diferit de cel al amestecurilor de culori materiale, care ne servesc ca să pictăm. Cu acestea, efectul fiind substractiv, portocaliul amestecat cu violet dă un cafeniu întunecat, în timp ce două fascicule luminoase ale acelorași nuanțe, întîlnindu-se pe un ecran alb, dau un roz splendid.

Or, un procedeu simplu ne permite în prezent să realizăm acest efect aditiv din culorile pentru pictură. El se bazează, ca în cinema, pe remanența retiniană: într-un interval de o secundă, două imagini separate se contopesc în ochiul nostru.

Discuri turnante și cercuri cromatice

Acest procedeu este descris de către Henri Pfeiffer în cartea pe care am citat-o: *Harmonie des couleurs.*

Plateau, în 1829, trăsese deja unele foloase de pe urma unor experiențe ale lui Newton. Să ne amintim, pentru a le urmări mai bine, că atunci cînd o roată se învîrtește repede, nu mai

distingem spițele nici spațiile goale care le separă, nu vedem în locul acestora decît o culoare uniformă.

Să decupăm un mic disc din carton și să trasăm cu creionul diametrul. Apoi colorăm în aplat cu guașă cele două jumătăți ale discului, astfel încît fiecare să fie de o culoare diferită. Învîrtind rapid [23] discul, vom obține amestecul aditiv a două culori. De exemplu, un portocaliu și un violet vor deveni roz.

În loc să alăturăm în mod egal cele două culori, putem acorda o parte mai mare din suprafața discului uneia dintre ele și chiar să facem să varieze raporturile. Pfeiffer ne oferă o metodă ingenioasă:

Pregătim discuri de carton dar, de această dată, acoperind întreaga suprafață a fiecăruia cu una din culorile pe care le studiem. Apoi, urmînd o rază a discului, decupăm pînă în centru. Această operație ne permite să asamblăm două discuri prin suprapunere, apoi prin împletire. Datorită acestei încălecări, un segment al unui disc acoperă un segment al celuilalt. Raportul părților aparente poate fi modificat prin învîrtirea discului superior; este suficient apoi să măsurăm cu un raportor unghiul format cu centrul liber, pentru a calcula valoarea părții vizibile.

Acest „disc cu variație continuă" are numeroase posibilități de întrebuințare. El ne permite în special să aflăm complementara unui ton oricît

[23] Chiar și aparatele casnice cu motor electric ar putea, la nevoie, să fie folosite în acest scop. Un electrofon ar fi prea lent. Cu toate acestea, l-am putea folosi, repartizînd cele două culori nu numai în jumătăți de disc, ci în mici sectoare alternante, alăturate, dar avînd în total aceleași suprafețe. Este bineînțeles mai practic să ne procurăm micile aparate fabricate în acest scop. Aceasta interesează nu numai învățămîntul sau cercetarea, ci și analiza sau identificarea și, în general, tot ceea ce privește combinarea culorilor.

Ca să nu ne mărginim doar la realizările cunoscute ale lui Pfeiffer, precizăm că la expoziția „Design" a Pavilionului din Marsan, consilierul colorist Jacques Filacier a prezentat „Integratorul universal de culori". Acesta permite realizarea unui mare număr de tonuri, variind asamblarea discurilor.

de complex sau de coborît (*rabattu*)[24] ar fi acesta, sau care sînt suprafețele celor două culori care trebuie combinate ca să dea, prin adiționare, un anumit ton. El indică, totodată, care este tonul produs prin adiționarea optică a două suprafețe colorate. Această cunoaștere este esențială. Într-adevăr, s-a dovedit că acest ton este un element de armonie a celor două culori, așa cum este în muzică nota MI, situată între SOL și DO.

Astfel de încercări pot constitui documente care, ulterior, vor fi consultate cu ușurință. Este deajuns să copiem, pe o bucată de hîrtie, nuanța produsă prin rotația discului; de exemplu, tatonînd puțin, se realizează amestecul (material) de guașă, alb cu puțin roșu convenabil, a cărui aplicare va avea nuanța amestecului optic (portocaliu + violet) pe care îl avem sub ochii noștri. Această aplicare va fi păstrată ca și feliile fiecăreia dintre culorile componente ale discurilor.

Subliniind interesul pe care îl prezintă lucrările lui Mérimée, Chevreul, Sérusier, apoi Lhote, Forichon, Fer, fără a uita opera cunoscutei Bauhaus, spre rezultatele unor astfel de experiențe va trebui să ne îndreptăm. Există și altele și mai complexe ceea ce justifică existența unui învățămînt rezervat specialiștilor și totodată grupurilor de cercetare, dotate cu laboratoare și beneficiind de publicații savante: Institute de cromatologie, Centre de informare asupra culorii etc.

Datorită lor, vom învăța. Totuși, drumul lor se desparte de al nostru. Chiar și în cele mai bune relații, care ne-au oferit mult, va trebui să le

[24] Cercetarea complementarei: rotația trebuie să conducă la apariția unui gri *neutru* a cărui valoare, deschisă sau închisă, depinde de culorile materiale folosite.

Dacă griul obținut este colorat, trebuie schimbat fie raportul suprafețelor aparente prin deplasări de segmente, fie tenta pe care o opunem.

În funcție de condițiile de lucru, este necesar un alt disc preparat cu un nou amestec de paste de culori sau luat dintr-un ansamblu formînd o colecție.

Adăugăm că procedeul lui Filacier, destinat poate mai ales reconstituirii aditive de eșantioane, face apel la rotirea unor segmente negre și a degradeurilor de culori pure, eșalonate după o clasificare numerotată.

părăsim, cînd vom aborda complexitatea raporturilor dintre părți și întreg, adică armonia generală a tabloului. Ceea ce este apropiat de viață și de suflet nu se lasă încifrat.

Dimpotrivă, punctele comune nu ne lipsesc ca să examinăm mai întîi raporturile părților între ele, adică metodele de a împăca două culori. Cînd se pune problema de a regla apropierile dintre ele, pictorul se află în fața acelorași probleme ca și modelistul (sau oricare alt meșter al culorii)[25]. Întrucît ei au de găsit aceeași soluție, ceea ce a studiat unul, poate folosi și celuilalt și reciproc, și nu o dată, îl vom vedea pe teoretician pretinzînd unei părți dintr-un tablou de Renoir sau de Cézanne să-i exemplifice sau să-i confirme spusele.

Legătura culorilor

Acordurile părților între ele, pe care Edouard Fer și Albert Vanel le numesc „solfegiul culorii" nu sînt însăși armonia, dar constituie una dintre bazele ei. Trebuie, deci, să le studiem mai întîi și, pentru aceasta, să ne amintim că trei elemente[26] sînt necesare și suficiente pentru a defini o culoare:

— *Tenta* (roșu, verde, albastru etc.)

— *Saturația* (un roșu poate să fie pur sau mai mult sau mai puțin degradat).

— *Valoarea* (gradul de luminozitate: ea ne apare deschisă sau închisă).

[25] Care pictor nu privește munca depusă de contemporanul său decoratorul? Cercetările acestuia din urmă transformă sub ochii noștri cadrul vieții noastre publice clădirile ca și tramvaiul sau metroul. Multe sînt reușite. Toate ne îndeamnă la comparație, deci să ne exersăm și să ne rafinăm judecata.

[Remarcăm, printre altele, vopsirea în negru a plafoanelor pentru evitarea senzației de recluziune sau de apăsare pe coridoare, alternanța benzilor de culoare vie pe fond alb a căror variație întrerupe monotonia traseelor subterane, în sfîrșit, în stații sau în vagoane, acordul foarte fin între culorile scaunelor și cele ale pereților].

[26] Cf. pagina 265 și următoarele.

Am văzut cum este reprezentată această concepție prin deplasarea unui cerc de culori, de la lumina puternică pînă la întuneric. Luminozitatea descrește, căpătînd o valoare specifică fiecărui plan al progresiei, aceeași pentru orice punct al acestuia oricare ar fi tenta ori saturația. Această valoare este cea a centrului incolor, în trecerea sa de la alb la negru, prin intermediul diverselor griuri. Culorile care îl înconjoară suferă o întunecare asemănătoare, fiind cu atît mai degradate în gri cu cît sînt mai aproape de centru, sau cu atît mai pure, cu cît se apropie de circumferință.

Nu e nevoie să consultăm prea multe cărți ca să vedem cît de diferite sînt tipurile de cercuri propuse. Cum să le prezentăm în sistemul nostru? Raționamentul este simplu: un cerc, dispus perpendicular pe axa alb-negru, nu poate avea decît tonalități de luminozitate egală, adică de aceeași valoare [27]. Or, un albastru saturat ne apare mai închis decît un galben la fel de saturat [28]. Ele nu pot să figureze împreună pe un astfel de cerc.

Acesta nu va cuprinde anumite tente decît în stare degradată, altfel dimpotrivă, fiind pure. Ni se prezintă, totuși, cercuri a căror circumferință conține toate tentele saturate. Ele sînt din această cauză inegale ca valoare. Pentru a ține seama de diferențele de luminozitate, ar trebui ca cercurile de acest fel să fie plasate oblic pe axa alb-negru; în termeni mai științifici, aceasta ar însemna să le dispunem pe o ecliptică înclinată la aproximativ 30 de grade.

---

[27] „Înțelegem prin observarea valorilor determinarea „relativităților" dintre diferitele intensități luminoase ale unui tablou. Culoarea nu intervine în această problemă. Aceste raporturi între gradele de „închis" contribuie la perfectul echilibru al tabloului. Ele sînt controlabile prin reproducerea fotografică în alb-negru" (Armand Drouant).

[28] „Galbenul este culoarea cea mai asemănătoare albului prin luminozitate și prin intensitatea sa redusă, așa cum albastrul este culoarea cea mai asemănătoare negrului". (Chevreul).

Uneori anumiți artiști, și nu dintre cei mai puțin valoroși, au folosit aceste două culori pentru a exprima umbra și lumina.

Adăugăm că un plan vertical, avînd ca punct de joncțiune axa alb-negru, ar tăia toate pozițiile ocupate în mod succesiv de aceste cercuri, oricare ar fi tipul lor. Am văzut că, prin rotire, el nu va prezenta niciodată decît o singură tentă deodată, dar cu toate gradele ei de valoare și de saturație. Dispunerea lor s-ar schimba în funcție de tipurile acestor cercuri. (V. figura din p. 364).

Legătura bazată pe caracteristici comune. Gamele colorate

Aceste reprezentări ținînd seama de unele erori semnalate, ne prezintă clasificări bazate pe caracteristici comune.

Întrucît două tonuri se înrudesc prin identitatea a cel puțin una dintre cele trei dimensiuni ale culorii, acest fapt ne conduce la prima regulă formulată de Paul Sérusier:

Două culori se acordă dacă sînt:
de *aceeași natură* (albastru de Prusia și *bleu ciel* etc. = aceeași tentă);
de *aceeași valoare* (roșu închis și albastru închis etc. = aceeași valoare);
de *aceeași intensitate* (vermillon și albastru de Prusia etc. = aceeași saturație).

Dacă fiziologia explică anumite lucruri, printre altele necesitatea de a echilibra excitațiile ochiului, este evident că a armoniza nu constă numai în a evita ceea ce este neplăcut, șocant pentru vedere (sau pentru ureche), ca de exemplu trecerea prea bruscă de la umbră la lumină, sau de la o culoare pură la complementara ei. Ceea ce se poate spune este că rezultatul ar fi cam „fad". Ar trebui să-l întărim prin rezonanțe și aceasta presupune, ca în muzică, existența unor gradații diferite și proporționate [29]. De asemenea, trebuie să ne așteptăm

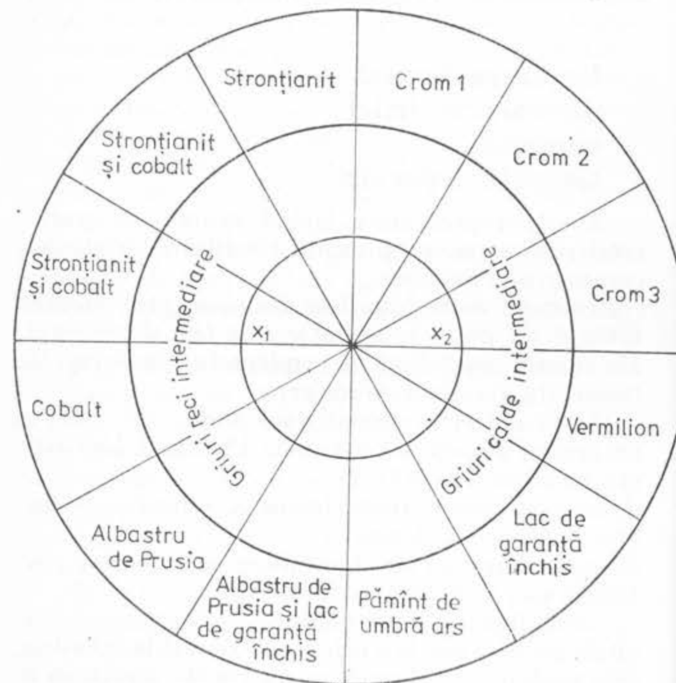
---

[29] Trebuie, ca și în muzică, să stîrnim interesul prin aceste rupturi care sînt disonanțele.

Vom reveni la ele mai tîrziu.

Realizat între 1910 și 1912 cu componentele paletei lui, acest cerc aparține celui de-al doilea tip pe care l-am amintit. Culorile periferice sînt toate saturate. Dimpotrivă, valorile nu sînt egale: partea de sus, cu galbenurile, este luminoasă; partea de jos, albastru de Prusia, umbră arsă etc. este întunecată. Dealtfel, acesta este cazul majorității cercurilor care figurează în manuale.

Sérusier propune două griuri, ceea ce facilitează realizările izofane, evitînd o schimbare de tentă la degradeu.



CERCUL CROMATIC AL LUI PAUL SÉRUSIER

X 1 gri rece — *alb*, *negru*, *oxid de stronțiu*

X 2 gri cald — *antimoniu și pămînt de umbră arsă*

Aceste două griuri amestecate respectiv cu tonurile pure de la periferie dau toate griurile intermediare.

Extras din l'abc de la peinture *(Librairie Floury, 1950).*

la asocierea unor tonalități de aceeași natură, dar prezentînd între ele anumite distanțe.

„În desen și în pictură, continuă Sérusier, nu se exprimă decît un lucru, diferența. Nu există decît intervalele. Arta este armonie; armonia este analogia contrariilor (contrastelor), analogia asemănărilor (degradeuri de ton, de tentă, de linie...)"

Și iată acum principiul esențial: Armonia. După cum o cere conceptul său etimologic de potrivire, comportă, în același timp, asemănări și deosebiri determinate. Cum trebuie să fie acestea din urmă? Răspunsul trebuie căutat în funcție de ceea ce sînt cele dintîi. Cu alte cuvinte, le studiem luînd succesiv, ca element comun, fiecare dintre cele trei dimensiuni ale culorii:

a) *Tenta*. Se spune, în acest caz, că tonalitățile sînt „izocrome" (isokhroma: = aceeași culoare). Diferențele se referă la valoare și la saturație. Se pleacă, într-adevăr, de la o singură culoare [30] pe care o deschidem cu alb, folosind fie amestecul (ca la guașă), fie transparența (cazul laviului), fie adiționarea optică a unor puncte sau linii mai mult sau mai puțin apropiate (cazul imprimării hașurate sau al retușului „a rigatino") [31]. Armonia va consta în raporturi ton pe ton. Acestea sînt „gamele de umbre". Continuitatea progresiei modeleului ne împiedică să le percepem chiar în fondu-urile unui desen. Este deajuns să luăm valorile mijlocii cum am proceda pentru tonurile locale. Aceste variații marchează mai ales spațierea planurilor și relațiile de umbră și lumină. Ele se afirmă și mai pregnant încă în operele pur decorative și în anumite cercetări contemporane.

Într-un cuvînt, intervalele constau în cantitatea de lumină percepută. Pentru ca să existe rezonanță între diferențele lor trebuie să existe raporturi precise care sînt rezultate ale unor legi naturale. Printre aceste relații, Pfeiffer numește

[30] Ne vom gîndi la camaieu, grizai, sepia, sanguină etc.

[31] Se știe că ultimele două cazuri beneficiază de albul subjectilului (hîrtie etc.).

înainte de toate „Secțiunea de aur“, pe care o aplică conform legilor percepției vizuale[32].

Fără a intra în detaliile demonstrației sale, trebuie să spunem că aceste intervale de valori sînt calculate în lumina reflectată și materializată cu aproximație de următoarele exemple:

„89% — albul de zinc;
55% — griul deschis de coajă de mesteacăn
34% — stratul de oxid de aluminiu
21% — hașurile dese ale unui creion de ardezie
13% — hașurile dese ale unui creion cu mină
8% — ardezia acoperișului uscat
5% — culoarea negru tipărită.“

Pfeiffer îi citează, pe drept cuvînt, pe da Vinci, Dürer și Poussin. Apoi trece la „gamele armonice“.

Am vorbit mai înainte[33] despre legile lui Fechner și despre saturația simțurilor. Acest fenomen fiziologic explică de ce același volum de negru exercită asupra ochilor noștri o acțiune mult mai mare dacă-l amestecăm cu un gri foarte palid, decît dacă-l amestecăm cu un gri închis. Cu alte cuvinte, dacă am constitui o paletă, adăugind la părți egale de alb, una, două, trei etc., părți de negru, griurile cele mai deschise ar fi pentru noi foarte distanțate unele de altele; cele mai închise abia s-ar deosebi[34].

Dimpotrivă, gama armonică[35] dă senzația unor valori repartizate în mod regulat, de la cea mai luminoasă la cea mai întunecată. Deoarece ea se supune unei legi, amestecurile destinate să o realizeze ar putea fi calculate matematic. Este și mai bine însă să fie dozate sub controlul privirii noastre și printr-o metodă aditivă. Acest lucru ni-l permite folosirea discurilor turnante.

Încă odată, precizăm că nu se pune problema ca pictorul să folosească vreun cîntar sau alte instrumente de tortură. Dar acest procedeu ne-a permis să-i întocmim atestate. Or, ele ne sînt de

[32] Henri Pfeiffer, *l'Harmonie des Couleurs*, cf. nota pag. 156.
[33] A se vedea pag. 288.
[34] A se vedea pag. 286.
[35] A se vedea figura de la pag. 286.

folos și pentru a aprecia valoarea unei anumite tente, căutînd, prin comparație cu scara, o echivalență de luminozitate. Îl vom cita imediat pe Itten, deoarece putem crea pornind și de la o culoare[36] oarecare, diverse „note“ de luminozități, identice cu cele care le corespund în gama de griuri neutre. Acest lucru îl propune printre altele lucrarea *Vocabulaire en Couleurs*[37] pe care o ilustrează unele armonii ale lui Vasarely.

b) *Valoarea.* Cînd ea nu se schimbă, culorile se numesc „izofane[38]“. Ni se întîmplă, unora sau altora, să vedem într-o vitrină un spectacol difuzat pe două posturi de televiziune. Un aparat de tip alb-negru ne prezintă în gri uniform o zonă sau alta, cel în culori diferențiază, spre exemplu, o pistă de nisip de un gazon alăturat de aceeași luminozitate. Această confuzie căreia îi pune capăt diversitatea de tente este un exemplu de izofanie.

De asemenea, remarcăm că fotografia în alb-negru ale cărei contraste sînt efectul diferențelor de luminozitate nu poate deosebi culorile izofane, mai ales într-un tablou.

[36] A se vedea figura de la pag. 369.
[37] Destinat în esență tipografului și graficianului publicitar, *Vocabulaire en Couleurs* al lui Lorilleux-Lefranc a primit echivalențe în guașă, care au reținut doar în mică măsură atenția pictorului, o nouă dovadă că problemele sale scapă unor astfel de discipline.
Alți fabricanți ca Grumbacher au propus și ei o numerotare a culorilor lor. Semnalăm aici interesul pe care-l prezintă atît pentru pictor, cît și pentru decorator *Color-Compass* al acestei firme și claritatea textului (în engleză) care-l însoțește.
[38] (Isophanos = aceeași strălucire)
Anumiți autori, Marnier Lapostolle, Albert Vanel, preferă aici termenul de „izofot“ (aceeași lumină); ei denumesc izofane amestecurile „izofote“ ale unei culori unice cu griul de aceeași valoare, amestecuri descrise în cele ce vor urma. În acest sens restrîns, o culoare izofană ar fi în același timp izofotă și izocromă.
Tot astfel, noi am început prin a folosi cuvîntul „izocrom“ într-un sens restrîns: „aceeași tentă“. Împreună cu Jérome, vom fi siliți să desemnăm prin „izocrom“ tot ceea ce comportă o culoare dominantă, noțiunea de culoare unică exprimîndu-se prin „monocromă“. La drept vorbind, nu există încă, după cîte știm, o terminologie internațională, dar esențialul aici este de a vedea diferențele, oricare ar fi cuvintele folosite.

Se pot intercala game de armonii izofane între o culoare saturată și griul care îi corespunde ca înălțime, cu alte cuvinte între degradeuri de aceeași valoare și de aceeași tentă. Este atunci prezentă tonalitatea dominantă căreia Pfeiffer îi subliniază „surprinzătorul efect psihologic".

„De exemplu, o gamă situată între galbenul auriu și griul de aceeași valoare cu galbenul ne amintește de impresia pe care o avem cînd privim o lumină galbenă care se îndepărtează prin ceață. O gamă situată între roșul aprins și griul de aceeași valoare ne amintește flacăra cărbunilor, renăscînd din cenușă".

Apoi, numindu-l pe Georges Braque, el spune cum „în ultimii săi ani, a creat armonii de o mare noblețe, severe și misterioase totodată, care se asociază cu tonuri fine de tonalități admirabile ascunse în game de decolorare bine proporționate.[39]"

Izofania [40] poate să comporte și tente diferite, întrucît sînt egale ca luminozitate.

Ea este folosită frecvent în decorația arhitecturală, căci practicarea ei ne scutește să facem o „gaură în perete". În acest sens a scris Pierre Jérôme:

„Folosirea acestui procedeu ne permite să acordăm prioritate cercetărilor în domeniul culorii față de celelalte preocupări picturale, materie, volum etc. Acesta ar trebui să fie domeniul de elecție al unei picturi contemporane care a vrut să renunțe la cea de-a treia dimensiune."

Este momentul să notăm, printre lucrările efectuate la Bauhaus, interesul pe care-l prezintă grila stabilită de Johannes Itten. Ea conține „douăsprezece nuanțe de gri, de la alb la negru și cele douăsprezece culori ale cercului culorilor în valorile de luminozitate corespunzătoare" [41].

[39] H. Pfeiffer, *L'harmonie des couleurs*.

[40] Aici, ca și la începutul acestei expuneri, anumiți autori ar înlocui termenul izofan prin acela de izofot.

A L B

N E G R U

GRI
VIOLET
ALBASTRU
VERDE
GALBEN
ROȘU

Se pot construi și alte grile asemănătoare. Acestea oferă două posibilități de utilizare: urmînd o linie verticală, avem gama izocromă a unei anumite tente. Pe orizontală, avem diferitele tente în game izofane dintre care vom alege pe una sau pe alta, în funcție de luminozitatea dorită.

c) *Saturația*. Toate culorile sînt „izodine" (Marnier Lapostolle), adică sînt de putere egală. Noi știm că, în acest caz, nu au aceeași luminozitate. Schimbîndu-se valoarea, se schimbă și tenta.

Ajungem la ceea ce numim „policromii", care pot pune în acțiune culorile, chiar și în stare pură. Exemplele în acest caz sînt numeroase. Să ne gîndim la anluminurile manuscriselor, la anumite vitralii și la fovişti. Contrastele sînt la punctul lor maxim și ceea ce am spus despre percepția vizuală ne explică în ce măsură armonizarea ridică, în acest caz, probleme. [42]

[41] La crochiul nostru alb-negru (în care compartimentele însemnate indică poziția aproximativă a culorilor pure), reproducerea în culori este preferabilă; o vom găsi în Johannes Itten, *Art de la couleur* (Ed. Dessain et Tolra).

[42] În plus culorile materiale de care dispunem nu au, în funcție de tentele lor, același grad de puritate (a se vedea pagina 394).

Unele juxtapuneri trebuie evitate, mai ales cele ale culorilor din familii prea apropiate, precum și, dimpotrivă, cele care fac să se înfrunte puternic complementarele. Există deci contacte pe care nu le vom provoca niciodată, precum și asocieri de două elemente necesitînd prezența unui al treilea care nu trebuie să fie o culoare pură. Vom vedea cum procedăm.

Dar, rămînînd la un nivel constant, saturația poate fi mai moderată. Aceasta înseamnă să utilizăm tente degradate adică mai apropiate griului care constituie centrul cercului culorilor. Acordurile, în astfel de condiții, vor comporta tonuri cu atît mai fine cu cît le vom fi plasat mai aproape de acest centru neutru [43]. Putem face, în sfîrșit, un pas în plus: o orchestrație combinînd mai multe grupe de acorduri, deosebite prin conținutul de gri, va permite exprimarea spațiului; într-adevăr, acesta se poate caracteriza prin slăbirea colorării.

Astfel se justifică această idee a lui Cézanne: „Cînd culoarea este bogată (pură), forma este în plenitudinea ei".

În tablourile lui vedem fiecare plan determinat printr-o saturare egală a culorilor cu atît mai slabă cu cît pictorul intenționează să redea depărtarea. „Nu există linii, nu există modeleu, nu există decît contraste", căci „cu cît culoarea se armonizează mai mult, cu atît desenul se precizează mai bine."

Acordul a două culori cu caracter complementar

După ce a enunțat aceste trei reguli [44] unde intervine un caracter comun pentru două culori,

[43] A se vedea la pagina 371 și următoarele, opiniile lui Paul Sérusier.

[44] A se vedea pagina 363

Facem aici o remarcă. Se întîmplă rar să poți echilibra două culori fără să ții cont de ambianța lor căci, în general,

Paul Sérusier menționează un al patrulea caz de acord:

d) „*Complementare* cu condiția ca una din două să fie stinsă sau decolorată (vermillon și gri verzui, verde și gri roz etc.)".

Caz cu atît mai puțin de trecut sub tăcere, cu cît este unul dintre cele mai frecvente. El ține seama, printre altele, de necesitatea de a face astfel ca tabloul să se conformeze legilor percepției vizuale: trebuie ca suprafețele opuse să fie în raport invers saturației lor. Dar oferă el sau nu identitate cu una dintre cele trei dimensiuni ale culorii?

Aceasta nu poate fi nici tenta nici saturația. Dimpotrivă, este posibil să existe o egalitate de valoare, ceea ce ne-ar duce la izofanie. Este suficient să alegem un gri verzui destul de palid pentru a conferi luminozitate vermillonului sau un gri roz destul de închis ca să echivaleze cu verdele. Dar Sérusier nu ne precizează acest lucru. Dacă nu s-a gîndit la el, cele două tonuri se asociază fără alt element comun decît caracterul lor complementar [45]. Este vorba, în acest caz, de disonanță [46].

contrastul lor cu ambianța o favorizează pe una în detrimentul celeilalte. Grumbacher *(Color-Compass)* ilustrează diferite cazuri: Un albastru domină un galben pe un fond alb. Pe un fond negru se întîmplă invers. Pentru a stabili echilibrul, acționăm asupra întinderii celor două complementare, sau o favorizăm pe una apropiind-o de centrul de interes al tabloului.

[45] „Lipsa de armonie rezultă fie din lipsa de afinitate, fie din juxtapunerea unor culori de contrast" *(Syllabus des Coloristes-Conseils de Belgique)*.

[46] Această ambiguitate pe care o întlînim la Sérusier (și pe care o vom mai întîlni la atîția alții) subliniază necesitatea, ca atunci cînd este vorba de culori, să dispunem de un limbaj precis.

Am menționat că mai multe nume de pictori figurează alături de acelea ale autorilor de clasificări: Lambert, acum două secole, apoi Runge, Chevreul, Ostwald, iar acum, C. I. E., Marnier-Lapostolle, Lorilleux-Lefranc cu al său *Vocabulaire en Couleurs*, Alfred Hickethier al cărui *Cube des Couleurs* este publicat în limba franceză de editura Dessain et Tolra, Paris.

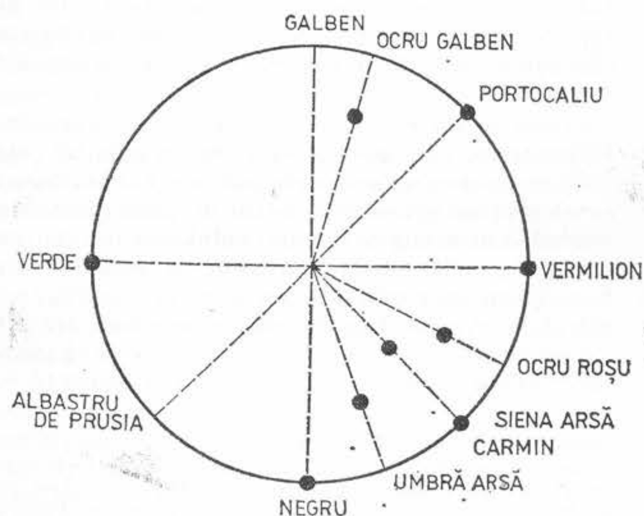
Lista autorilor, ale căror lucrări converg pentru a fi adoptate în mod universal, nu se oprește aici. Un asemenea

Deschidem aici o paranteză:

În 1895, Paul Sérusier încearcă să formuleze, într-o scrisoare către Verkade, o teorie a culorilor.

El porneşte de la acest cerc [47] care arată cum culorile noastre şterse (*rabattues*) (pămînturi, ocruri) prind viaţă la întîlnirea tentelor pure cu griul central.

Principiul rezultă din cele explicate de el mai înainte.



CULORILE FOLOSITE DE SÉRUSIER

În empirismul său, o asemenea figură în care este vorba de culori materiale (cele folosite de Sérusier) are o semnificaţie practică certă: circumferinţa sa ne dă ordinea în care se succed culorile pure. Ocrul galben provine din întîlnirea unui galben cu un gri; în plus, linia dreaptă care leagă vermillonul de negru ne aminteşte că asocierea

limbaj nu-i este încă obişnuit pictorului dar, fără îndoială, îi va deveni familiar prin întîlnirile sale cu cei care îl folosesc deja: tipografii, publiciştii, producătorii de tapete şi covoare etc.

[47] A se vedea figura de mai jos.

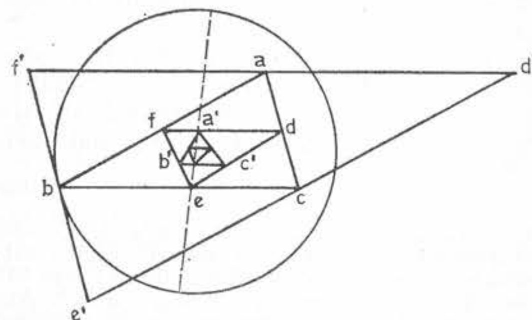
lor poate crea ocru roşu, pămînt de Siena şi umbră arse.

Pe de altă parte, culorile de aceeaşi luminozitate se situează pe linii orizontale.

Astfel, ne dăm seama că amestecul a două culori diametral opuse formează un gri central. Ştim că un asemenea amestec material nu poate fi un alb („culoare neclasificabilă", spune, dealtfel Sérusier).

Este sigur că acest cerc nu poate fi asimilat cu nici unul dintre tipurile văzute pînă acum. Acestea ne-au obişnuit ca, urmînd o rază care pleacă din centru, să întîlnim mai întîi tonurile cele mai degradate, apoi pe cele mai saturate a căror limită o atingem pe circumferinţă.

Or, cu mult înainte de circumferinţă întîlnim pămînturi care nu sînt degradeuri, ci un roşu înnegrit. Chiar dacă acest lucru ar putea fi încă discutat, o pagină alăturată a scrisorii lui Sérusier ne invită să depăşim această circumferinţă a tonurilor saturate pentru a atinge tonuri „nereprezentate pe paletă: e' negru, f' verde veronese, d' roz cald (portocaliu şi alb)".



Ceea ce apare ca o anomalie, deoarece, deşi nu se alătură punctului nostru de vedere, are totuşi o raţiune de a o face. Este modalitatea de scoatere în relief a afinităţilor de tentă. Pe de altă parte, ne aflăm într-un domeniu mai bine cunoscut, datorită acestor triunghiuri asemenea din ce în ce mai mici, care arată cum se

creează tonurile fine de exemplu la Poussin, Chardin etc." [48]

Mai mult decît atît, figura ne permite să simplificăm apropierile care trebuie evitate; acestea sînt (ca, dealtfel, şi în muzică) produse de două note învecinate de culori „avînd un interval de secundă ca aici: (ad), (dc), (ce), (eb) etc."

Noi ştim, de exemplu, că nu trebuie să punem galben alături de portocaliu ci sau le separăm printr-o linie neagră, sau le unificăm printr-un degradeu.

Marnier-Lapostolle a insistat şi el asupra acestui pericol: „Juxtapunerea a două culori depărtate la 60° în cercul cromatic produce întotdeauna o impresie urîtă; exemplu: albastru şi violet, galben şi verde, portocaliu şi roşu.

Juxtapunerea a două culori, depărtate cu 120° sau în unghi drept (90°) produce un rezultat mediocru. Aceste fenomene sînt bine cunoscute de pictori şi vopsitorii de textile."

Să revenim la subiectul nostru, şi anume la condiţiile de armonie a complementarelor. În aceeaşi scrisoare. Sérusier dă lui Verkade un alt avertisment: „Nimic nu este absolut în acest domeniu".

Avertismentul ar putea să aibă în vedere inegalitatea calităţilor optice ale materialelor pictorului. El consideră că aceste calităţi sînt departe de absolut; la aceasta am mai făcut aluzie.[49]

---

[48] Vom întîlni mai departe sub numele de „triadă" acest echilibru a trei tente în loc de două (Cf. pagina 381).

Comparaţi acest pasaj cu citatul de la pag. 317. "Tonurile fine nu se aştern unele lîngă altele". Aici, efectul nu este slăbit, căci oricare ar fi atenuarea există întotdeauna contrast. Nu acesta ar fi cazul notelor învecinate.

[49] A se vedea pagina 369. Deşi uneori îi auzim pe unii regretînd albastrul egiptean sau strălucirea unei anumite sticle de Chartres, este evident că, puţin cîte puţin, de-a lungul secolelor s-au adus îmbunătăţiri; epoca noastră cunoaşte multe.

Dificultatea de a crea o paletă omogenă de tonuri pure este sporită de problema stabilităţii culorilor. Marnier-Lapostolle a obiectat la rezervele noastre privind

Nu pictăm cu culorile spectrului sau cu acelea care ar forma circumferinţa unui cerc cromatic ideal; pictăm cu ceea ce avem la îndemînă pe paletă, adică pigmenţi frecaţi. Naturali sau artificiali, ei nu sînt identici între ei nici prin puritatea tentei, nici prin saturaţie. În afara diferenţei de luminozitate (problemă de optică specifică tentei), un galben de cadmiu, care ne apare pur şi saturat, nu are nimic comun cu un ceruleu sau cu un cobalt. Prin comparaţie, aceste culori ne apar „murdare", deoarece, prin substanţa lor, acestea sînt albastruri degradate cu gri deschis. Greşeala multor începători constă în a le asocia pe suprafeţe egale. Echilibrul nu poate fi găsit decît acordînd mai puţin spaţiu galbenului sau grizîndu-l printr-un amestec adecvat [50].

Mérimée scria:

„Ca să punem în valoare un albastru luminos, una dintre culorile cele mai greu de armonizat, un portocaliu care are acelaşi ton va atrage în egală măsură atenţia. În acest caz, trebuie modificat portocaliul, făcîndu-l mai grav, pentru că, prin însăşi natura lui, el este luminos. Astfel, contrastul va fi sporit, pentru că se va răsfrînge nu numai asupra culorii, ci şi asupra tonului.

În cazurile cele mai neprielnice în care culorile sînt determinate şi contrastează într-un mod discordant, nu există armonie posibilă decît restrîngînd contrastul la cel mai mic spaţiu, printr-o reducere de lumină, aceasta fiind, desigur, motivată cu abilitate."

Un portocaliu, şi nicidecum un galben, trebuie opus aici albastrului pentru că acesta este luminos.

---

albastrurile că „*Riviera* din *Vocabulaire en Couleurs* este de o puritate cu nimic mai prejos decît puritatea celor mai frumoase nuanţe de roşu". Dar *Vocabulaire en Couleurs* nu este destinat unei atît de îndelungate expuneri la lumină cum este un tablou. Or violeturile şi albastrurile într-adevăr fixe (cobalturi, ftalocianine, chinacridone etc.) sînt departe de puritatea unor lacuri fugace.

[50] Am putea vedea aici motivul pentru care — atunci cînd albastrurile disponibile erau şi mai puţin pure decît astăzi — ocrul (care este un galben cenuşiu) se numea „pîinea pictorului".

Să nu uităm că ne aflăm în anul 1830. Intuiția lui Mérimée este demnă de admirație. Ca pictor, el a simțit acest lucru, iar mai tîrziu, folosirea discurilor turnante îi va confirma ideea.

Armonizarea a două culori

Acordul se obține, ca în muzică, prin introducerea unei note medii. Această culoare medie trebuie să fie rezultatul amestecului aditiv al altor două culori și să ocupe o suprafață egală cu cea a sumei lor.

În imensa lor majoritate, artiștii realizează practic tonul convenabil. Aceste tonuri le obțin datorită sensibilității lor, prin frecarea diverselor paste ale paletei lor. Este obișnuitul amestec substractiv.

Or, dacă rezultatul este atins, putem verifica ușor dacă el corespunde cu ceea ce ar fi copia amestecului optic a două culori, așa cum le observăm în timpul rotirii unui disc.

Putem proceda și invers; folosirea discurilor turnante ne permite să determinăm cu precizie, de la început, culoarea medie pe care, după aceea, este suficient să o copiem.

În plus, metoda cromatică pe care o datorăm lui Henri Pfeiffer [51] a facilitat studierea armoniei a două culori.

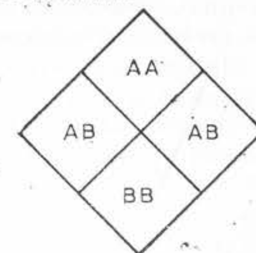
Astfel, autorul ei a făcut analiza a trei cazuri (demonstrate în pag. 377).

Astfel de exemple sînt mai elocvente decît o întreagă teorie. Am putea totuși să generalizăm și am ajunge la concluzia că un tablou în care predomină asonanțele ar fi dintre cele despre care spunem: „suma culorilor trebuie să dea gri".

[51] Acest extras din metoda cromatologică, precum și celelalte citate ale lui Henri Pfeiffer, sînt reproduse aici prin bunăvoința autorului.
După cum am mai spus, cititorul ar putea consulta cu folos cartea sa *L'harmonie des Couleurs* (Ed. Dunod).

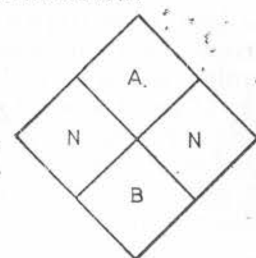
ARMONIA DISONANTĂ
AA = galben citron
BB = albastru cobalt
AB = copia combinării lor optice (este un fel de gri gălbui).

ARMONIE DISONANTĂ



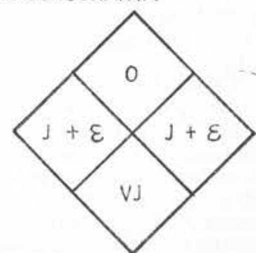
ARMONIE ASONANTĂ
A și B sînt complementare aduse la aceeași puritate. Altfel spus, s-a suprimat superioritatea galbenului prin amestecarea lui cu o anumită cantitate de albastru prin folosirea discurilor turnante.
A = albastru de cobalt
B = galben atenuat prin adăugare de albastru
N = copia combinației AB care a devenit un gri perfect.

ARMONIE ASONANTĂ



ARMONIE CONSONANTĂ
O = portocaliu
V = verde gălbui
J = copia combinației optice OV (un galben mai mult sau mai puțin tăiat de gri).
Cele două culori nu sînt complementare decît într-un mod imperfect; ele posedă, în schimb, un caracter comun. Portocaliul și verdele gălbui, care contrastează prin tendințele lor spre roșu și spre albastru, au ca trăsătură comună galbenul. Acesta va domina combinația optică, ce va fi cu atît mai puțin scăzută, (rabattue) de gri cu cît cele două culori vor fi mai apropiate din punct de vedere al spectrului.

ARMONIE CONSONANTĂ



Deîndată ce dimpotrivă, trebuie să apară o dominantă (printre altele, capabilă să individualizeze lumina), trebuie ca disonanțele și consonanțele să preia rolul principal.

În sfîrșit, se cuvine să arătăm că o culoare își schimbă tenta în funcție de gradul său de diluare. Se observă adesea că ea devine rece dacă o deschidem și din nou caldă dacă o închidem [52].

Am văzut în legătură cu opalescența și velaturile, că o depărtare se înalbăstrește printr-o ceață albă, iar o lumină apare roșiatică printr-o perdea de fum.

Acest fenomen nu este propriu transluciditîții, ci intervine în condițiile diverselor amestecuri de culori: un adaos, de puțin alb înalbăstrește (răcește) o tentă. Este ceea ce Marnier-Lapostolle numește „cianotropie".

Acest efect trebuie stăpînit. Iată de ce pictorii de odinioară au folosit adesea, pentru pictarea cerului; negru în loc de albastru, în amestec cu alb. Observăm acest lucru mai ales în marine, unde suprafața totală ocupată de cer și de apă este foarte mare în comparație cu cea a elementelor calde: clădiri și terenuri. Albul înalbăstrește suficient negrul pentru a produce un contrast

[52] Cromatologii studiază științific acest fenomen. Diversele degradeuri ale unei tente nu se află pe linia dreaptă (raza) legînd un punct dat al curbei tonurilor pure saturate de pe circumferință, cu centrul neutru al diagramei culorilor. Degradeurile formează o linie care deviază spre cald sau rece, trecînd prin puncte care, considerate ele însele pe propria linie dreaptă, sînt degradeuri ale altor tente. În practică, aceasta corespunde faptului că trebuie să schimbăm pastele ca să formăm o suită de degradeuri care să rămînă mereu la aceeași tentă.

Cianotropia, termen care înseamnă „viraj spre albastru", nu este provocată numai de alb. Negrul, printre altele, cu condiția să lucrăm prin amestec și nu prin suprapunere opalescentă, transformă în violet un roșu și înverzește un galben. (Așa-numitul „verdaccio" constă numai din negru și ocru-galben). Cu toate acestea, amestecul de portocaliu și negru nu deviază. Excepție de la cianotropie: anumite genuri de verde-gălbui sînt încălzite prin amestec cu alb (Marnier-Lapostolle).

echilibrat [53] pe care l-ar fi rupt un albastru proaspăt.

Tot astfel, pentru a evita înalbăstrirea, zugravii știu să realizeze griurile deschise cu ajutorul unui pămînt de umbră pe care-l preferă negrului de ivoriu.

În sensul opus fenomenului de înalbăstrire (răcire), impuritățile negricioase care se depun în timp pe un tablou luminos contribuie, prin opalescență, la a-l face să pară mai cald.

Vasarely și toți cei care folosesc game izocrome știu că nu le pot obține cu o singură culoare a paletei. Ei trebuie să o corecteze progresiv prin nuanțare. Griurile, de exemplu, ca să rămînă neutre, indiferent de valoare cer un adaos de galben-portocaliu pentru părțile luminoase, și de albastru pentru cele întunecate.

Acest lucru va conta deci la echilibrul contrariilor. Devreme ce un ton este cu atît mai rece cu cît i se adaugă alb, ar trebui ca cel cu saturație egală care-i este opus să fie cu atît mai cald.

Pictorul nu are izocromie dacă, pentru a trata un cer cu degradeurile lui ar asocia albului, de exemplu, un singur albastru de Prusia. Tonurile sale ar fi relativ violacee în partea superioară și verzui în apropierea orizontului. Dar el va căuta apoi, în alte părți ale tabloului, răspunsuri la diferitele degradeuri. Și le va găsi în galbenuri de efect complementar. Ele vor fi verzui și saturate pentru a corespunde albastrului celui mai susținut. Vor coborî cu acesta devenind mai portocalii. Acesta va fi aproape un roz care se va potrivi unui bleu pal.

Dimpotrivă, dacă ar vrea să se mărginească la izocromie în fiecare grupă de degradeuri opuse, ar trebui să-și modifice compozițiile pigmentare

[53] Corot a rămas la această tradiție. „Roșul pentru cer" formează cu albastrul un amestec complementar, adică gri. Acest roșu se poate introduce în trei moduri prin triturarea lui cu celelalte paste, pictînd pe un fond colorat (suprapunere), în sfîrșit, prin juxtapunere de mici tușe (vibrații). El intervine deci fie prin substracție, fie prin adiționare.

în acelaşi timp cu proporţiile de alb, şi, poate, să treacă de la ceruleum la ultramarin.

Astfel, mărginindu-ne la două culori — după cum vom căuta izocromia, acordurile la saturaţie sau valoare egală — vom descoperi diverse posibilităţi de orchestrare.

Fiecare dintre complementare poate realiza o gamă prin degradeurile ei. Asocierea lor conduce deci la o încrucişare a două game, numită „chiasma". Ştim condiţiile în care ele se echilibrează. Mai cu seamă, dacă vrem să o opunem albastrului pe o mare suprafaţă, trebuie să întunecăm galbenul; el tinde atunci să devină brun. Vechii maeştri înţeleseseră acest lucru cu mult timp înaintea noastră. Este meritul lui Joseph Gantner de a ne fi arătat cu atîta pertinenţă foloasele pe care le-a tras da Vinci din asemenea încrucişări în asocierile lui concertante de albastru şi cafeniu [54].

În plus, între aceste două game, compoziţia tabloului va permite întîlniri de culori care vor crea disonanţe. Să ne gîndim la „Dantelăreasa" de la Luvru, cel mai intact poate dintre tablourile lui Vermeer, sau, cum ne îndeamnă Pfeiffer, la „Galeria Medicis". Astfel, un grup de două culori complementare este departe de a se limita la un singur fel de armonie, ci face să acţioneze simultan aceste acorduri variate pe care le-am individualizat în abstracţia analizei.

Armonizarea mai multor culori

Cînd avem mai multe forţe opuse, rezultanta este echivalentă cu componentele ei. Tot astfel, echilibrul între două culori nu este rupt dacă înlocuim una dintre ele cu alte două, avînd grijă ca suprafaţa lor totală să fie egală cu aceea a

[54] Joseph Gantner: *Les couleurs dans l'œuvre de Léonard de Vinci (Palette 32)*.

culorii substituite şi ca fuziunea lor optică să-i reproducă aspectul.

Avem atunci de-a face cu o „triadă", adică cu folosirea a trei elemente în loc de două — ceea ce oferă mai multă diversitate şi permite mai multă fidelitate în descrierea subiectului.

Totuşi, componentele sale trebuie să fie astfel alese încît să nu provoace accidentele de vecinătate despre care am amintit mai înainte [55]. Este o condiţie care se va impune deopotrivă şi la trecerea la patru culori.

Aceasta se efectuează introducînd un al doilea grup de complementare care va fi ales în funcţie de primul, ţinînd seama de regulile pe care le aminteşte F. Forichon [56]:

„Aici se întîmplă ca în muzică. Cele mai neplăcute consonanţe sonore sînt cele produse de intervalele mici cum sînt cele de secundă şi de semi-ton. Două culori foarte apropiate pe cercul cromatic dau, de asemenea, combinaţii neplăcute, după cum a demonstrat experienţa.

Luînd două perechi de complementare prea apropiate, ne-am expune unor alăturări supărătoare. Din această cauză, este mai bine ca perechile să fie cît mai distanţate cu putinţă, iar cele care întrunesc aceste condiţii sînt situate pe diametre perpendiculare [57]."

Orchestrarea şi principiul unităţii

Cu fiecare întîlnire de culori, un tablou prezintă jocul unuia sau mai multor acorduri. Astfel, Pfeiffer observă că „fiecare dintre marile tablouri ale lui Renoir ne înfăţişează el singur mii de armonii consonante. Fiecare centimetru pătrat

[55] Cf. pagina 374.
[56] F. Forichon, *Manuel du coloriste* (Ed. Laurens).
[57] „Prezenţa acestor culori în cuadratură trebuie obţinută evitîndu-se alăturarea lor al cărei efect ar fi mediocru". (Marnier-Lapostolle).

din aceste pînze conține adesea mai multe armonii."

Cum procedează artistul pentru a le uni într-un acord final?

Un vers de Racine pare să țîșnească din izvor. Putem gîndi la fel despre visul lui Monet: „Aş vrea să pictez aşa cum cîntă pasărea." Unii au primit, poate, acest dar al cerului. Dar mai mult decît atît, orice tablou este o dramă, după cum afirmă, pe drept cuvînt, J. Janet. Uşurința aparentă a execuției sale este, în realitate, rodul unei îndelungate asceze, al unei experiențe cîştigate cu trudă. Este, de asemenea, rezultatul unor căutări neîntrerupte şi al stăpînirii de sine. Acesta a fost şi cazul lui Cézanne şi „de aici, după cum ne spune Mario de Micheli, provine compoziția densă şi totuşi aerată, în care excesele temperamentului său sînt dominate de stil."

Orchestrarea nu este scopul operei de artă, ci condiție a existenței acesteia. Ea nu este doar obligată să se supună legilor armoniei, ci depinde înainte de toate de compoziție. Ea poate să suporte chiar constrîngerea necesităților expresiei, a evocării realității.

Astfel, adesea, acordurile culorilor au fost căutate mai puțin decît exactitatea şi adevărul. Aceasta este fără îndoială explicația execuțiilor minuțioase în grisai care nu erau colorate decît ulterior. Rubens lucra cu totul altfel. Am putea lua ca exemplu tabloul său „Coborîrea de pe cruce", aflat la Muzeul din Lille, unde este plasat aproape de propria-i schiță. Aceasta adună compoziția aşa cum va arăta în opera finală, dar culorile principale sînt deja indicate şi localizate. Execuția nu avea decît să le reia, să le aducă la valoarea lor şi să le unească pe unele cu altele prin artificiul detaliilor: într-un cuvînt, să le orchestreze.

Prin urmare, formele desenului sînt acelea care îşi vor stabili limitele, regula fiind de a păstra în stare pură ceea ce ocupă un spațiu restrîns şi de a atenua sau diminua ceea ce ocupă o suprafață mare.

Ca exemplu concret, F. Forichon propune pentru o natură moartă aceste proporții care sînt apreciate evident din ochi:
Tente de fructe: 1 (portocaliu destul de intens).
Frunziş: 4 (verde colorat cu complementara sa).
Fond: 12 (gri colorat uşor cu o culoare sau alta).

El adaugă această observație îndreptățită: „Adeseori, abuzăm de culoare vrînd să copiem natura prea de aproape... Este primejdia marii multitudini de tente care are ca rezultat faptul că solicită privirea să zăbovească asupra tuturor punctelor compoziției şi că, în realitate, nimic nu ne captează atenția în mod special. Tot aşa cum trebuie să existe un motiv important a cărui formă să ne atragă la început privirea şi să o rețină un anumit timp, trebuie să existe şi o culoare dominantă care să ne rețină privirea timp mai îndelungat şi să caracterizeze tonalitatea de ansamblu [58]."

Emoția transmisă depinde nu numai de alegerea culorilor, ci şi de importanța acordată unora dintre ele prin suprafață şi intensitate sau prin distanța față de centrul de interes. Adăugăm pozițiile lor relative, ceea ce ne conduce la principiul unității găsit de Tiziano: un tablou trebuie considerat ca un ciorchine de strugure. Umbrele profunde şi luminile intense nu trebuie să fie dispersate, ci să tindă în permanență spre asociere.

O operă de artă este ca o ființă vie, un rezultat al organizării diversității pentru a constitui individualitatea. Atingerea acestui țel este grija permanentă a pictorilor.

Pentru a ajunge aici nu există însă o regulă absolută. Unii, mai ales cei care caută precizia extremă a detaliilor, ştiu să obțină unitatea lucrînd totuşi centimetru cu centimetru. Dar mulți se gîndesc mai întîi la ansamblu [59].

---

[58] F. Forichon, *La Couleur — Manuel du Coloriste* (Ed. Henri Laurens).

[59] De aici interesul pe care-l prezintă eboşa ale cărei aplaturi (în zemuri sau cu Flashe) stabilesc indicații privitor la tente şi raporturile de suprafață ce vor caracteriza tabloul şi emoția care va lua naştere. În continuare,

Astfel, schița „Coborîrii de pe cruce", precum și acest sfat al lui Jérôme „să pictăm mai întîi o compoziție abstractă colorată pe care să o facem apoi figurativă" ne conduc la aceeași idee: să ne propunem mai întîi ansamblul, plasînd apoi culorile evocatoare, aceste „culori determinate". Continuarea lucrului va avea drept scop să le acordeze[60].

Acest fapt stabilește, poate, ierarhia lucrurilor: marea problemă a pictorului este „dispunerea cîmpurilor colorate, proporțiile lor, ritmul sau ordonarea mișcării[61]". Acesta este fructul sensibilității, sufletului, geniului său.

Dimpotrivă, se pretinde că armonizarea „este o măsură de precauție", „ceva comun tuturor și nu trebuie confundată cu gustul estetic specific fiecăruia" (Pfeiffer).

Iată de ce orchestrarea înseamnă, ca și în muzică, un pic de „meșteșug". Mulți compozitori și pictori (chiar și Rubens) au lăsat-o, uneori, în seama unor simpli executanți. Chiar dacă regretăm adesea acest fapt, el ne dovedește că orchestrarea constă, mai ales, în aplicarea unor reguli însușite în mod abstract, sau cel puțin prin exemplu și deprindere practică.

Precizia acestor reguli și universalitatea lor îi permit artistului să facă apel, eventual, la altcineva. Lucrul este posibil pentru că toți au învățat același limbaj.

Dar colaborarea încetează cînd este vorba de a desăvîrși lucrarea.

---

se precizează detaliile, nu numai pentru sublinierea desenului și ritmului, ci (fie prin modeleu fie prin modulare) pentru a lega între ele aceste culori dominate prin serii de armonizări locale.

[60] Această continuare va aduce detaliile semnificative, dintre care unele vor putea, la terminarea tabloului, să fie sacrificate în favoarea esențialului. Ne raliem principiului lui Delacroix: execuția în trei timpi.

Într-un spirit asemănător, unii contemporani — Henri Goetz, printre alții — încep prin a copia realitatea pe motiv; apoi, la întoarcerea în atelier, accentuînd și simplificînd rînd pe rînd, ei termină desprinzînd din natură ceea ce se cheamă foarte corect o „abstracție".

[61] Demulder-Dutron: *scrisoarea citată*, pag. 393.

Indiferent că este vorba de „Galeria Médicis" sau de „Zîna Electricitate", creatorul este cel care desăvîrșește singur ceea ce a conceput.

Dacă el este de neînlocuit, aceasta se datorește faptului că sufletul nu poate fi închis între psihanaliză și tehnică. Nu tehnica ne va spune cum să desăvîrșim tabloul. Cel mult va putea să studieze regulile care conduc la unitatea lui.

Izocromie. Policromie.

Regulile sînt cele care, prin orchestrarea detaliilor, vor face ansamblul să tindă spre o anumită caracteristică.

Lăsînd la o parte „monocromia deoarece, prin definiție, ea nu face apel decît la o singură culoare", Pierre Jérôme explica în cursul său, ținut la Academia Julian, că o pictură poate fi „izocromă" sau „policromă".

Izocromia înseamnă „folosirea unei culori principale, de o dominantă esențială care va caracteriza tabloul despre care vom spune că are o armonie roșie sau verde etc.

Termenul capătă aici un sens mai larg decît cel pe care i l-am găsit mai înainte. Nu este vorba de un camaieu. Intervin și alte culori, dar ele trebuie să depindă de culoarea principală.

Policromia, dimpotrivă, caută să compună culori foarte distanțate, punîndu-le în valoare prin contrast".

Jérôme ne dă exemplul muzicii și pe acela al naturii.

„Dacă stabilim o paralelă între armonia muzicală și cea a culorilor, vom spune că izocromia folosește consonanțele, iar policromia disonanțele...

Fără să ne așteptăm la construirea unui sistem precis, comparabil cu cel al muzicii și care s-ar baza pe legea numerelor pentru a codifica culorile, să vedem ce învățăminte ne oferă observarea directă a naturii.

La prima vedere, natura pare să aibă o puternică predilecție pentru izocromie. Nu numai culoarea unei anumite lumini [62] îndreptată asupra aceluiași spectacol impune o unitate, ci, chiar pentru fiecare creație în parte, natura alege o culoare, un ton local care orchestrează ansamblul colorației. Cînd este vorba de o ființă vie, pielea ei, părul, pupilele vor forma un ansamblu consonant, o simfonie cu numeroase asocieri, supuse tonului major. Dacă este vorba de un peisaj, anotimpul va impune puternic o dominantă minunat modulată în detalii.

Spiritul nostru de pictor trebuie să preia acest exemplu și să-l trateze așa cum a tratat lumea formelor, adică trebuie să se supună legii fundamentale și să ajungă la artă prin amplificarea observațiilor și operînd o selecție în ceea ce ne oferă acestea. Pictorul nu trebuie să copieze culorile naturii, ci să reproducă mecanismul legilor ei, pornind de la opțiunea sa de artist".

Totuși, pictorii din toate timpurile au fost ispitiți de policromie a cărei problemă constă în a împăca tonuri în mod voit discordante. „Pînă în secolul al XIX-lea, aceștia au căutat-o numai cu ajutorul intuiției, iar rezolvările au fost foarte inegale."

Dealtfel, cele două tendințe dețin, rînd pe rînd, preponderenta. Jérôme ne ajută să le urmărim: izocromie sobră în perioada carolingiană, policromie disonantă în epoca primilor capetieni, adeseori cu rezultate admirabile [63].

Această policromie instinctivă continuă după apariția picturii în ulei, pînă cînd va fi eliminată de Renașterea italiană din motivele pe care le-am văzut mai sus, apoi, sub influența acesteia de pictura flamandă.

Apare Rubens și „domină o policromie întîmplătoare armonizînd-o prin folosirea bistrului

[62] Ce lecție constituie eclerajele cu torțe la Georges de la Tour!

[63] „Apocalipsa de la Saint-Sever" datează din secolul al XI-lea.

și a pămînturilor care își asumau ele însele [64] rolul de a reprezenta umbra. Aceasta a fost o formulă cu totul convențională, aplicată pînă la impresionism, care elimină bistrul și acordă umbrei un rol important în armonia colorată". Ea îi oferă lui Jérôme prilejul să vorbească de Chevreul și să amintească unele principii asupra cărora nu insistăm niciodată îndeajuns:

„Cu cît policromia va folosi un număr mai mare de culori, cu atît dificultățile de dozare a lor vor spori."

Unii pictori merg împotriva tuturor legilor armoniei, aplicînd pe pînză, la egalitate [65], trei sau patru culori disonante, și chiar mai multe. Practica aceasta care violentează ochiul, conduce la o insensibilitate vizuală, așa cum abuzul de mirodenii sfîrșește prin a desființa gustul.

Chiar și în policromie legea fundamentală enunțată în legătură cu izocromia mai trebuie aplicată în continuare.

Cu cît o culoare folosită va fi în stare mai intens pură, cu atît celelalte vor trebui să se atenueze în fața ei" [66].

[64] Jérôme subliniază aici o tendință caracteristică, dar nu absolută. El vorbește, ca pictor, în funcție de ceea ce vede. Dar nu trebuie să uităm că noi judecăm tablourile după aspectul lor actual și nu după cel pe care îl aveau cînd au fost pictate. Glasiurile erau oare cafenii la origine? Pentru a ști acest lucru, ar trebui să analizăm local ceea ce a mai rămas, și să cercetăm manuscrisele. Acestea ne fac să credem că pentru îmbrăcăminte și carnație în prim plan, umbra este adesea culoarea pură adîncită prin transparență ceea ce ne-ar duce spre o accentuare a policromiei. În planurile de depărtare (cf. „Le Tournoi") intervin game de griuri mai mult sau mai puțin opace. Să recunoaștem totuși că, în numeroase cazuri, pămînturile și ceea ce numim „bistru" apar cu precădere și asigură legătura. Aceasta este învățătura pe care o vor fi tras mulți pictori de la începutul secolului al XIX-lea.

[65] În ciuda sfatului pe care ni-l dă André Lhote în *Traité du Paysage*: „Cînd trei culori sînt prezente, una singură trebuie dusă la maximum de intensitate, a doua diminuată și a treia suprimată sau doar sugerată".

[66] Marnier-Lapostolle, vrînd să arate cît de greu de suportat este o culoare pură pe o suprafață mare, face observația că fabricanții de automobile trebuie să adauge cel puțin o jumătate de cantitate de negru sau de gri

Disonanțele, fie că sînt folosite local în izocromie pentru a atrage atenția [67], fie că sînt prezente în întregul ansamblu pînă cînd constituie o policromie, trebuie întotdeauna, ca și în muzică, să pregătească acordul final care este consonanța.

De aici provine interesul esențial pe care-l prezintă gamele, elemente de pasaj și de legătură, ca și zonele neutre sau de repaus. Iată de ce amintim brunurile și bistrul, plumbul (de contur) al vitraliilor, negrurile lui Rouault, alburile lui Matisse [68]. Albul și negrul dealtfel, se acordă cu o culoare curată dacă ținem seamă de faptul că este indicat să amestecăm o culoare închisă și profundă cu albul, iar o culoare deschisă sau vie cu negrul (Marnier-Lapostolle).

Ne-ar plăcea să insistăm asupra posibilităților griului. După părerea lui Chevreul, el face culoarea vecină mai strălucitoare. El este supus unui efect de contrast, dar nu-l provoacă. Iar dacă este încîntător în tablourile unor mari pictori olandezi, știm și ce foloase au tras de pe urma lui Jacques Despierre, Hans Seiler și alți artiști contemporani care spun împreună cu Sérusier: „Prefer să fac să cînte griurile decît să înăbuș urletele [69]."

în tentele mașinilor pe care le vînd, pentru ca acestea să placă cumpărătorilor.

[67] Punctul roșu al lui Corot printre nuanțele de verde. De asemenea, albastrul de care se folosește Rubens pentru a conferi strălucire ton pe ton galbenurilor veștmintelor regale ale Mariei de Médicis (Pfeiffer).

[68] Procedeu infailibil pentru a acomoda între ele culorile a căror disonanță este de temut (Jérôme).

[69] „Un anumit gri determinat de ansamblul culorilor unui tablou este tonul neutru care se acordă cel mai bine cu toate celelalte" (Paul Sérusier).

Amintim că s-a căutat adesea unitatea și mai marea ușurință în execuție, folosindu-se o preparație gri. După părerea lui Louis Hautecœur, Courbet a pictat chiar și pe fond negru pentru a lucra mai comod în mijlocul naturii. Nu e cazul să avem încredere în creșterea transparenței pastei la îmbătrînire, de la care provin, în același timp, întunecarea și răceala. Am făcut aluzie la acest efect supărător în legătură cu colorarea în grisai, amintind totodată că aceste neajunsuri sînt specifice uleiului.

Griul este un element asonant de modificare, fie introdus datorită efectului optic (juxtapuneri sau suprapuneri de complementare), fie prin modeleuri de amestecuri. În plus, el creează impresia de spațiu, de depărtare, prin același mecanism ca și natura.

Un echilibru cum este acela dintre două greutăți așezate la extremitățile unei pîrghii, nu se produce decît atunci cînd există o egalitate perfectă între forțele opuse. Într-un tablou, forțele sînt tocmai aceste „diferențe", cînd aliate, cînd înfruntîndu-se pentru a constitui consonanțe, disonanțe și asonanțe care, la rîndul lor, vor trebui să se echilibreze pentru a realiza acordul final. Reușita va fi rezultatul unei dozări judicioase, pe care critica o analizează uneori prea tîrziu. Adesea, cauzele ei ne scapă, iar complexitatea lor ne împiedică să sesizăm de ce anume ne place un tablou.

Aceasta pentru că „raporturile sînt atît de variabile, determinate de calitatea lor, de infinitatea combinațiilor posibile și în cele din urmă de personalitatea pictorului, încît este imposibil să stabilim legi rigide și definitive" (Jérôme).

Cu toate acestea, unele sînt, în general, admise: Astfel este principiul impar, deoarece echilibrul nu înseamnă identitate. Cînd eram copii, eram puși deja să-l aplicăm, recomandîndu-ni-se să plasăm linia de orizont la o treime din foaia noastră de hîrtie. Lucrul acesta este valabil și pentru culori.

„Mai întîi, scrie Rudel, putem spune că, în general, tabloul, în ansamblu, este un echilibru a două mase, una deschisă, iar cealaltă închisă, al căror joc reciproc se produce într-un raport indescifrabil, dar în așa fel încît ne amintește întrucîtva și de principiul asimetric al numărului de aur, spre exemplu într-un ansamblu de culoare închisă echivalînd cu două treimi din suprafața totală, iar suprafețele deschise corespunzînd restului [70]."

---

[70] Jean Rudel: *Technique de la peinture* (Que sais-je?)

În acelaşi spirit, Jérôme aminteşte necesitatea de a folosi pentru fiecare acord:

— sau două tonuri calde pentru un ton rece,

— sau un ton cald pentru două tonuri reci.

„Cu ajutorul vibraţiilor, putem modifica această temă de armonie, răcind cu bună ştiinţă tonuri la origine calde şi, dimpotrivă, încălzind tonuri reci la origine. De exemplu:

— Portocaliu (cald la origine), prin vibraţii verzi (reci).

— Verde (rece la origine) prin vibraţii roz (calde).

— Violet (rece la origine) prin vibraţii portocalii (calde)[71]."

Cele trei dimensiuni ale culorilor

Recapitulare a principaliior termeni şi a ideilor care li se asociază

Tentă sau „tonalitate" (Vanel): spectrul, roşu, galben, albastru etc.

Valoare sau „luminozitate": deschis sau închis.

Saturaţie sau „puritate": se opune tonului neutru, este redusă, tinzînd spre el, printr-un degradeu.

Culorile cu caracter comun

Izocrome: aceeaşi tentă: tonul pe ton.
Izofane: aceeaşi luminozitate [72].
Izodine: aceeaşi saturaţie.

[71] Aceste vibraţii, acţionînd prin fuziune optică în maniera tuşelor mici ale lui Cézanne, ne oferă în plus modalitatea de a evita contrastele de apropiere, înlocuind disonanţele cu asonanţe.

[72] Două culori izofane se confundă în fotografia alb-negru. Marnier-Lapostolle foloseşte termenul „*izofotă*" sau „*izogradă*" dacă este vorba de tente diferite şi îl rezervă pe cel de „*izofană*" izocromiei, adică diferitelor amestecuri ale unei culori pure cu griul de aceeaşi valoare. Jérome diferenţiază "monocrom" de "izocrom".

Principalele game colorate

Secţiunea de aur, armonică. În ambele cazuri, existenţa unei gradări precise; mărimea relativă a intervalelor caracterizează aceste game aşa cum, în muzică, poziţia tonurilor şi semitonurilor constituie o gamă majoră sau una minoră.

Acordul dintre două culori

Aici, ca şi în muzică, intervenţia unei note intermediare proporţionale.

Disonanţă: pornind de la elemente depărtate între ele, „neasemănătoare".

Asonanţă: natură întotdeauna opusă, dar apariţie a unei similitudini, cum este asemănarea de sunete în terminaţia cuvintelor.

Consonanţă: prezenţa unei tendinţe comune care va impune caracterul său concluziei.

Întotdeauna ca şi în muzică, utilitatea disonanţei nu ca scop final, ci ca un mijloc de pregătire a consonanţei.

(Existenţa şi a altor armonii şi posibilitatea de a mai descoperi altele).

Pasaje

Modeleu: amestec material sau suprapunere cu efect substractiv; mutaţie fără discontinuitate.

Modulaţie: tranziţie urmărind ordinea spectrului. În muzică: trecerea de la un ton la altul.

De la raţionament la intuiţie

Există o însuşire mai rară decît inteligenţa: bunul simţ.

Iată o scrisoare care este prea plină de bun simţ pentru a fi ascunsă cu grijă. Modestia autorului ei., Demulder-Dutron, să ne ierte; el ne-o adresase cu titlu personal, pentru a ne ajuta şi nu pentru a fi publicată:

NAME OF THE PIGMENT	SYNONYMS; HISTORICAL- OR TRADE NAMES	CHEMICAL COMPOSITION C.I. CLASSIFICATION	REMARKS
BLUES			
E cerulean F bleu céruleum G Colinblau I blu ceruleo S azul ceruleo D caeruleum blauw	caeruleum coeruleum	oxides of cobalt and tin CI pigment blue 35 CI-77368	
E cobalt blue light F bleu de cobalt clair G Kobaltblau hell I blu di cobalto chiaro S azul cobalto clavo D kobaltblauw licht	Gahn's ultramarine Leyden blue Wenzel's blue	oxides of cobalt and aluminium CI pigment blue 28 CI-77346	
E cobalt blue dark F bleu de cobalt foncé G Kobaltblau dunkel I blu di cobalto scuro S azul cobalto oscuro D kobaltblauw donker	Thenard's blue	cobalt phosphate aluminate	
E ultramarine genuine F outremer véritable G Ultramarin echt I blu oltremare vero S ultramar vera D ultramarijn echt	lapis lazuli	natural product'	Very expensive Almost entirely superseded by artificial ultramarine (below)
E ultramarine F outremer G Ultramarin I blu oltremare S ultramar D ultramarijn	French ultramarine Königsblau new blue permanent blue French blue Gmelin's blue Guinet's blue	polysulphide of sodium, aluminium and silica CI pigment blue 29 CI-77007	Shades: light deep
ultramarine green	see page 12		
ultramarine violet	see page 17		

CULORI ALE PALETEI DIN ZILELE NOASTRE.

Începutul listei, stabilită în aprilie 1968 de Comitetul Tehnic al grupului european de fabricanți de produse pentru artă.
(The Plenary Assembly of the European Artist and School Product Manufactures)
A se compara cu listele de la paginile 59 și 98.

„Cu privire la cercul cromatic, mă grăbesc să te previn împotriva teoriilor abstracte care au recurs, printre altele, la culori sub formă solidă, la secțiuni în aceste culori solidificate etc. De ce nu un solid în formă de șuncă din care să tăiem felii?

Toate acestea sînt absurde și emană de la autori care nu au pictat vreodată un tablou demn de acest nume, sau care afișează o falsă erudiție, fără să creadă în ea, pentru a atrage atenția asupra lor.

Simplitatea și *claritatea* sînt mai potrivite pentru noi. Trebuie lăsată adevăraților pictori posibilitatea de a picta cu sufletul, încercînd senzația de ușurință pe care o oferă cunoașterea serioasă și bine adaptată la crearea operei de artă.

În acest scop am creat cromatologia artistică.

Insist mult asupra faptului că un cerc cromatic fiziologic nu se poate baza pe o examinare abstractă a științei pure [73].

El trebuie, dimpotrivă, să fie format pornindu-se de la pigmenți colorați la nivelul *saturației*, așa cum se prezintă ei în practică; părțile deschise sau luminozitățile sînt, prin urmare, diferite pentru fiecare tonalitate (fel de culoare).

Saturația corespunde celui mai înalt grad de strălucire a colorației pure (cromaticitate) și se înțelege de la sine că fiecare fel de pigment colorat prezintă o aptitudine diferită pentru a da saturația zisă „ideală".

Trebuie prin urmare să formăm un cerc cromatic fiziologic, cu ajutorul sortimentului de *culori pe care îl utilizăm.*" [74]

Și Demulder-Dutron continuă:

„Nu ne putem mulțumi să oferim un singur cerc cromatic, ca pe un sos prefabricat la care să potrivim mîncărurile cele mai diverse. Este

---

[73] A se vedea pagina 395.

[74] Regăsim aici, maturizată de ani, de experiență, o idee foarte dragă lui Paul Sérusier. Am văzut că saturația și vivacitatea pot diferi (Exemplu: albastrul de Prusia).

totuşi ceea ce pretind mulţi autori, iar faptul acesta îi *nemulţumeşte pe pictori;* fiecare bordei cu obiceiul lui [75].

Un cerc cromatic executat în guaşă mată nu este potrivit pentru folosirea culorilor acrilice transparente şi lucioase [76].

În ceea ce priveşte armonia culorilor, sîntem adeseori derutaţi confundînd-o cu acordul tonalităţilor. Acest acord constă în absenţa nepotrivirilor care rezultă dintr-o anumită înrudire între tentele juxtapuse. Această înrudire este generată de anumite componente ai căror stimuli exercită un efect preponderent asupra percepţiei vizuale [77].

Se acordă între ele:

1. tentele care conţin în mod vizibil albastrul;
2. tentele care conţin în mod vizibil roşul;
3. tentele care conţin în mod vizibil portocaliul;

Aceasta cu condiţia să existe o unitate într-una dintre caracteristicile următoare: opacitate—transparenţă — translucciditate — aspect mat — satinare — luciu.

Fiecare dintre aceste aspecte modifică culoarea şi o face să vireze spre altă tonalitate, ca şi diluarea şi întunecarea.

Armonia este altceva. Ea depinde de dispunerea suprafeţelor (cîmpurilor) colorate, de proporţiile lor, de mişcarea lor optică, de ritmul sau ordonarea mişcării.

Se pot deci armoniza suprafeţe colorate, ale căror tonalităţi nu se acordă, *constituind disonanţe binevenite.*

Totodată, se poate armoniza disonanţa plăcută acordînd tentele într-un ansamblu căruia mişcarea

[75] Aluzie la zicala cunoscută cititorului.

[76] La Conservatorul de Arte şi Meserii, se pot compara cele două renumite cercuri provenite de la Gobelins. Unul este din lînă vopsită, altul pare să fi fost executat în ulei.

[77] Aceşti stimuli sînt cei

ai albastrului	4800 Ångström
ai roşului	6900 Ångström
ai portocaliului	6030 Ångström.

şi contrastele îi dau viaţă, *o viaţă armonioasă cînd totul este ritmat.*

Iată, pe scurt, bazele esenţiale ale *Armoniei Culorilor.* Putem dobîndi aceste baze, dar ele au un efect deplin, numai cînd găsesc ecou în *sensibilitatea* creatoare.

Numai specialiştii, creatori de armonie într-un plan pe deplin uman, sînt capabili să definească şi să înveţe aceste baze care *depăşesc cu mult teoriile rigide.*

Ah, dragă prietene! Cîte lucruri trebuie să mai auzim şi să citim!

Ce talmeş-balmeş ar ieşi de aici! Şi **cu cît** lucrezi mai mult cu atît ţi se pretinde mai **mult.** Şi ce te mai solicită!

Să trăieşti şi dacă mă asculţi, nu mai amîna. culege chiar astăzi trandafirii de ... Hambye,"

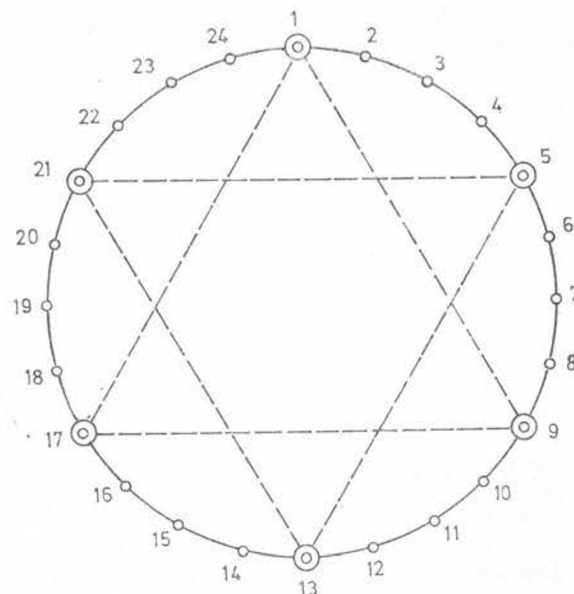
(Nieuwpoort-Bad, iulie 1969).

Prietenul nu are de ce să-şi facă griji: florile nu vor fi neglijate. Dar pentru ca să devină ceea ce sînt, a fost nevoie de îngrijire, de selecţii, de altoiuri. Datorită tehnicii grădinarului măceşul a devenit trandafir.

Şi mai puţin ni se permite să uităm pictura. Un mijloc de a-i înapoia ceea ce-i datorăm, este acela de a transmite ceea ce ştim despre tehnica ei, atît în ce priveşte embu-urile, cît şi acordurile de culori, de a comunica unora ceea ce au descoperit alţii, de a aduna, dacă nu legi rigide, cel puţin un fond de experienţe, de observaţii, reflecţii din care fiecare să se poată inspira.

În cartea *La couleur* [78], de Maurice Dériběré, există o pagină pe care ţinem să o reproducem aici, deoarece dovedeşte că autorul face o legătură între studiul ştiinţific pe care l-a aprofundat şi concluzia lui Demulder-Dutron.

[78] Maurice Dériběré: *La couleur* (Colecţia „Que sais-je?").



„Definițiile acestui cerc așa cum au fost stabilite de d. Demulder-Dutron (CENTRE D'INFORMATION DE LA COULEUR C.I.C., BELGIA) sînt pentru culorile de bază sau fundamentale:

Nr. 1 galben .... 5730 Å[79]
Nr. 5 portocaliu .... 6 030 —
Nr. 9 roșu .... 6 950 —
Nr. 13 violet .... 4 400 —
Nr. 17 albastru .... 4 800 —
Nr. 21 verde .... 4 970.
Nr. 2 și 24 sînt galbenuri intermediare
Nr. 3—4—6—7 sînt portocaliuri intermediare
Nr. 8 și 10 sînt roșuri intermediare
Nr. 12 și 14 sînt violeturi intermediare.
Nr. 15—16—18 și 19 sînt albastruri intermediare
Nr. 20 și 22 sînt nuanțe intermediare de verde.

Deci culorilor fundamentale li se alătură 18 culori intermediare, și ele bine definite. La nr. 11 este purpuriul opus numărului 23 denumit clorat (chloré), *care este situat între galbenul-verde și verdele-galben. Se va observa că culorile sînt puțin decalate în raport cu cercul de bază al sistemului Ostwald".*

[79] Å este simbolul Ångström-ului, unitate de măsură egală cu 1/10 milioane dintr-un milimetru.

CONDIȚIA PROGRESULUI

„Arta este măsura corectă între materie și spirit."

MELCHIOR DE VOGUË

A da sfaturi ridică o problemă de conștiință: aceea de a spune prea mult sau insuficient. Este o datorie să vorbim atunci cînd cunoaștem calea cea bună. A afirma însă ceva de care noi înșine nu sîntem siguri este necinstit. Întocmai ca un politician „prea inteligent ca să nu șovăie", se cuvine atunci să indicăm direcțiile posibile, mărturisind că nu o cunoaștem pe cea bună.

Există puține riscuri de a greși analizînd condițiile de execuție materială, devreme ce calitățile ei depind numai de fenomene fizico-chimice relativ simple. În schimb, trebuie să dăm dovadă de multă prudență cînd vorbim de armonie. Noi am dezvoltat ceea ce, printr-un acord unanim, pare să capete putere de lege în acest domeniu. Dar pe lîngă acesta, cîte divergențe, cîte zîzanii am putea observa la specialiști în legătură cu ceea ce este, prin definiție, „armonie"! Și cîte alte paradoxuri!

Léon Demulder-Dutron le citează pe unele cu umor. Nu toate datează de astăzi, fără să-i uităm nici pe partizanii Numărului de aur.

Am observat, în legătură cu cercurile cromatice, anomalia acestui salt brusc, puțin „științific", de

la roșu la violet, în timp ce tot restul circumferinței se supune progresiei continue a spectrului. Este „șarpele care-și mușcă coada". Totuși, constată Albert Vanel, ochiul nostru nu este șocat.

Cercul, cu regularitatea complementarelor sale diametrale, le aduce multora liniștea certitudinii. Totuși nu tuturor.

„Nu acord multă încredere teoriei complementarelor, scrie Paul Sérusier. Am o teorie a mea, bazată pe polaritatea culorilor. Asimilez lumina solară cu electricitatea care se prezintă sub o formă cînd pozitivă, cînd negativă. Aceste două forțe se opun într-un punct zero, ceea ce nu este tot una cu ce vrea pictorul."

Și Goethe credea în această polaritate, așa cum ne-o înfățișează Frieling [1].

„Discul cromatic este simbolul unei lumi de senzații închise. Dar în interiorul acestei lumi există o dinamică ce nu are nimic comun cu liniștea unui arc de cerc.

Iată de ce și Goethe plasează, în cercul său cromatic, două triunghiuri echilaterale care formează un hexagon și dă cercului, oricît de paradoxal ar putea să pară, un vîrf și o bază. El distinge o latură pozitivă și una negativă."

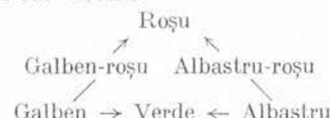
Aceasta pentru că voia — și știm acest lucru — „să sustragă lumina deformărilor prismei" și să-i deducă legile din liberul ei joc cu întunericul [2].

Am putea da și alte exemple. Și tot am mai găsi și aici aceste controverse generate, după

---

[1] Heinrich Frieling *Perception et évolution chronologique des couleurs (Palette 10).*

[2] Heinrich Frieling ne arată cum are loc acest joc în triunghiul lui Goethe:



Produsului de progresie celui mai înalt — roșul — i se opune verdele, culoare complementară și rezultat al îmbunătățirii sau al amestecului culorilor de bază, galben și albastru. Este vorba aici de un amestec substractiv al

cum spunea Vauvenargues, de faptul că nu acordăm cuvintelor aceeași semnificație, sau pentru că fiecare are, în complexitatea lucrurilor, un punct de plecare diferit. Căile par, la prima vedere opuse, dar, stăpînindu-le, le constatăm convergența.

Se spune de obicei că marile inteligențe se întîlnesc! Nu este adevărat decît în parte. Capacitatea lor permite realizarea unității în măsura în care oamenii au acces la „absolutul" adevărului. Această cunoaștere nu este niciodată deplină. Să ducem raționamentul pînă la absurd. Dacă lucrul ar fi fost posibil toți pictorii ar fi lucrat în aceeași manieră. „Tabloul perfect" ar fi pus capăt Artei. Or, aceasta a fost salvată tocmai datorită deosebirilor existente între artiști, există ca fruct al incertitudinii, ca afirmare a individualității, cu atît mai influentă cu cît sensibilitatea se rafinează, dar și ca promisiune de viață în deschiderea spre acțiune, atîta timp cît vom mai avea de cercetat și de descoperit ceva.

Deci cum să-l îndrumăm pe pictor pentru a-l ajuta să-și execute tabloul fără să-i stingherim dezvoltarea personalității?

Împărtășindu-i experiențele care, fiind adeseori și din fericire repetate, au dat naștere acestor discipline pe care e bine să le respectăm. Aceasta, fără pedagogie seacă, însă pentru a face din ele ca și cultura — „ceea ce rămîne cînd am uitat totul" — , poate tocmai aptitudinea de a simți cum vor reacționa lucrurile, de a descoperi mai curînd prin intuiție decît prin raționament.

---

spectrului marginal pe cînd, în formarea roșului purpuriu, este vorba de un amestec aditiv de lumină...

Verdele rezultă din fuziunea celor doi poli originali, galbenul (reprezentant al albului) și albastrul (reprezentant al negrului); ca și griul, el unește lumina și întunericul în cantități egale, dar este un gri intens; el reprezintă liniștea reală și demonstrează originea sa terestră pe cînd purpura, culoare opusă, arată originea sa spirituală (paternă) ..."

(Acest studiu interesant este completat, în același număr din *Palette* prin *La couleur de Goethe* de Rupprecht Matthaei. Lucrarea lui Goethe conține peste 1500 de pagini).

Se spune, pe drept cuvînt, că nu întîlnim doi oameni care să se asemene. Trebuie, deci, înainte de toate, să respectăm individualitatea. Acest fapt nu ar putea îngădui o înlănţuire prea riguroasă a faptelor, care ar impune, în mod fatal, un sistem, acela al autorului. Iată de ce nu am clasat, ci am legat, destul de liber între ele, uneori într-o dezordine aparentă, legi fizice sau experienţe, ipoteze sau citate, fiecare referindu-se la celelalte, fără a epuiza un subiect.

Faptul l-ar putea deruta pe cititor cînd acesta se va întreba unde este răspunsul clar, definitiv la întrebarea sa. Uneori nici noi nu i-l propunem; dar pentru că el îşi va fi notat ici şi colo cîte ceva, va fi comparat şi reflectat, răspunsul îi va veni de la sine. Acest răspuns va fi atunci al său personal şi se va integra în tot ceea ce a descoperit sau creat cititorul însuşi, puţin cîte puţin. Nu va mai fi vorba de un aport exterior, ci de fructul nou al cercetării sale şi, în consecinţă, acest răspuns va constitui propria lui parte de certitudine: certitudine care îi va permite să acţioneze şi să progreseze fără încetare, dacă nu o consideră imuabilă şi absolută, ci ca pe ceva viu, în permanentă creaţie, chemată să evolueze.

Pentru că, de ce anume putem fi siguri?

„Fără îndoială, că nu vedem cu mult mai multă claritate în demersurile noastre decît cei care ne-au precedat cu cîteva zeci de ani; sîntem în permanenţă înconjuraţi de o ignoranţă profundă, al cărei caracter absolut ne interzice chiar să o recunoaştem. Dar sîntem mai pragmatici şi putem observa numeroase rezultate ştiinţifice noi, atît în ştiinţele fizice, cît şi în cele umanistice, rezultate pe care părinţii noştri nu le-au cunoscut; această dobîndire a conştiinţei ne face mai eclectici, şi nu mai limităm domeniul ştiinţific la prestigioasele legi ale determinismului universal[3].“

---

[3] Jean Fourastié: *Les conditions de l'esprit scientifique* (Gallimard).
Cf. pagina 289, citatul din Vasco Ronchi.

Uriaşul volum de cercetări efectuate pînă la noi în domeniul picturii ne permite să cunoaştem relaţii stricte între fapte şi să deducem din ele anumite reguli tehnice. Dar aruncînd cu culori peste umăr, pe o pînză, nu vom face un tablou, nici introducînd în memoria unui ordinator toate regulile armoniei culorilor.

O operă de artă, ca tot ce este viaţă, presupune organizare şi finalitate. Ea pretinde, înainte de toate, dragoste creatoare.

Nu se poate face dragoste cu sila. Pentru dragoste e nevoie de libertate. Iar cînd aceasta a optat pentru dragoste, renunţă la tot pentru a o sluji şi acceptă, de dragul ei, orice disciplină. Iată de ce Chapelain Midy, înainte de a trage concluzia că nu poate exista artă fără dragoste, nu a omis să spună:

„Capodoperele au fost întotdeauna create din imperative acceptate şi depăşite“.

Aceste imperative trebuie mai întîi cunoscute, ceea ce înseamnă să le căutăm acolo unde sînt, pentru a ne supune lor după aceea. Pentru aceasta, libertatea renunţă la propria-i vanitate, se umileşte, gata să renunţe la prejudecăţi, în căutarea veşnică a adevărului.

„Cu cît vom fi mai conştienţi de neştiinţa noastră, cu atît vom fi mai deschişi faţă de elementul nou şi gata să ne revizuim concepţiile anterioare, în măsura în care acest lucru va confirma sau infirma deducţiile pe baza cărora am stabilit acele concepţii.

Aceasta este condiţia oricărui progres[4].“

Condiţie necesară, dar nu suficientă, căci creaţia cere un crez, o convingere, în timp ce agnosticismul paralizează.

„Omul căruia sentimentul misterului nu-i este familiar, care a pierdut capacitatea de a se minuna, de a se cufunda în respect, este ca şi mort.“

Această frază ar fi putut să aparţină unui mistic. Ea este a lui Albert Einstein. Aceasta

---

[4] Jean Fourastié, *ibid.*

pentru că savantul și artistul se aseamănă. Ei știu că nu vor atinge niciodată absolutul. Cu toate acestea, ei pornesc în căutarea lui. Din această căutare provine măreția lor și bogăția noastră.

Ei merg în frunte și se apropie de țel cu cît au mai multă credință în idealul lor, mai multă dragoste și simplitate.

Să ne gîndim acum la operele care ne-au impresionat cel mai mult, la cele de la care am primit cel mai mult. Să căutăm pentru că acesta este țelul nostru, ceea ce constituie caracterul lor comun, universal.

Oare nu în lumina acestei cugetări a marelui fizician autorii capodoperelor de pictură ar putea să ne dezvăluie ultimul secret al „Tehnicii tabloului"?

NOTĂ BIBLIOGRAFICĂ

Lucrarea noastră are ca scop să ajute cercetările personale ale pictorilor prin difuzarea unui fond comun de experiență. Ea nu are pretenția de a fi un studiu istoric. Nu facem deci apel la documente, decît pentru a contura, puțin cîte puțin, o idee, pentru a permite maturizarea ei, sau ca să desprindem ceea ce este permanentă. Citatele noastre sînt, din această cauză, foarte fragmentare. Cunoscînd dificultatea de a ajunge la izvoare, în cele ce urmează unele le vom reașeza în contextul lor. Va trebui, din păcate, să ne restrîngem. Ne resemnăm cu atît mai multă părere de rău cu cît am constatat raritatea unor ediții, chiar a celor relativ recente, cum sînt lucrările lui Vibert sau Sérusier și a publicării de către Mottez a *Tratatului de pictură* de Cennini.

Nu ne pierdem speranța, cu tot eșecul unei prime încercări (oprită din cauza numărului prea redus de susținători) de a reedita *Manuscrisul* doctorului de Mayerne într-o ediție revăzută după textul original de Camille Versini, și publicată, în diferite numere în prezent epuizate, ale revistei *Peintures, Pigments et Vernis**.

* Adăugăm că putem găsi totuși, în franceză, acest manuscris în întregime, dacă dispunem de volumul al VI-lea al lui E. Berger: *Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Maltechnik* (5 volume — München 1893 și anii următori).

În timp ce această notă era deja redactată, am avut bucuria să aflăm că tipărirea avea să fie, în sfîrșit, realizată de P. Audin, tipografi — 3, rue Marius Audin la Lyon.

Maroger a scris că interesul pe care-l prezintă cărțile apărute pe vremea sa constă, mai ales, în textele vechi pe care acestea le reproduceau.

Nu vom recopia aici lungile lor indexuri bibliografice. Vom spune doar că și în afară de remarcabila ei introducere, *Découverte de Van Eyck* a lui Ziloty poate fi utilă. Referirile pe care le face deschid calea unei munci de bibliotecă.

Despre pictura în ulei

sau procedee materiale folosite în acest gen de pictură de pe vremea lui Hubert și Jan Van Eyck pînă în zilele noastre*.

JEAN FRANÇOIS LÉONORE MÉRIMÉE (1757—1836)

Mérimée, cum va face apoi și Maroger, consideră uleiul fiert cu plumb — "uleiul negru" — baza esențială a mediumurilor, începînd de la Antonello da Messina pînă la sfrșitul secolului al XVIII-lea italian. În perioadele de tranziție, s-ar putea să fi fost singurul element component al acestuia. Întrucît mai tîrziu a fost refolosit în mod nechibzuit, să fie oare acest ulei cauza proastei conservări a unor tablouri ale lui Prudhon?

Mérimée are, totodată, meritul de a fi semnalat rolul adaosului de rășină mastic. Din trei formule pe care le propune mai jos, cea mai bună este vernìul englezesc. Să fi păstrat oare aceste verniuri o tradiție datînd de pe timpul șederii lui Van Dyck și a lui Turquet de Mayerne la Curtea lui Carol I?

După părerea lui Maroger, ceva din acest procedeu, deși deformat, ar fi fost folosit pe vremea lui Reynolds. Este așa numitul "mégilp" sau "untul pictorilor". Cu privire la ceea ce mai rămîne astăzi din această formulă, se pare că n-ar fi vorba decît de un amestec de mastic și ulei sicativ pe care prietenii noștri englezi îl condamnă pe drept cuvînt.

* Editura Huzard-Vallat, 1830.

Verniuri care se pot folosi în timpul pictării

VERNIUL ITALIENILOR

Am făcut deja cunoscut uleiul emplastic care se prepară în Italia, din timpuri imemoriale, și care are dubla însușire de a fi foarte sicativ și de a opri tendința de curgere a glasiurilor celor mai lichide.

Se prepară amestecînd la foc domol o parte de litargă frecată pînă la cel mai înalt grad de finețe, cu două părți de ulei de in sau de nucă. Avem grijă să agităm des amestecul cu o lopățică, pentru a ușura combinarea.

După cîtva timp, în funcție de cantitatea materialelor cu care operăm, uleiul este perfect combinat cu litarga, într-atîta încît, dacă lăsăm să cadă cîteva picături din acest amestec pe un corp rece, ele se încheagă imediat ca grăsimea topită. Dacă acest efect nu se produce, este o dovadă că operația a fost oprită prea devreme. Atunci trebuie pus din nou uleiul la foc și i se adaugă cel mult o zecime de ceară albă foarte, curată: dealtfel așa procedăm în toate cazurile ca să dăm mai multă consistență amestecului.

Cînd ceara este complet incorporată, vărsăm uleiul pe o piatră de frecat; apoi, cu ajutorul moletei, împiedicăm partea lichidă să se separe răcindu-se și facem amestecul perfect omogen.

Ca să folosim acest ulei emplastic, îl diluăm cu verni de mastic, frecînd amestecul pe paletă. Se formează astfel un fel de pomadă care se întinde ușor cu pensula și care rămîne pe tablou așa cum e aplicată, fără să se scurgă; este deci foarte potrivită pentru glasiuri.

Amestecarea cu verni este necesară pentru că, fără acest adaos, uleiul ar deveni spumos sub pensulă ca o spumă de săpun, încît n-am mai putea distinge nimic pînă cînd bulele de la spumă nu vor fi dispărut.

Această combinaţie de ulei şi litargă este, într-adevăr, un veritabil săpun care, cu excepţia solubilităţii în apă, are toate caracteristicile săpunurilor obişnuite formate prin combinarea unui ulei cu un alcalin.
... ideea de a prepara pe cale umedă cu separarea glicerinei.
... să se evite cuprul care înverzeşte uleiul.

VERNIUL FLAMANZILOR

Masticul este separat de impurităţile lui (uneori este falsificat cu sandarac) prin dizolvare în alcool *(esprit-de-vin)* filtrare şi precipitare în apă. I se adaugă apoi o a opta parte ceară albă şi se pune la topit amestecul în bain-marie. Se formează cocoloaşe sau rulouri, pe care le putem păstra la nesfîrşit ţinîndu-le la adăpost de praf ...

Pentru a ne folosi de acest preparat, luăm o cantitate care se pune la topit, la o temperatură potrivită, în ulei alb sicativ. Punem aproape tot atît ulei cît şi mastic; dar, ca să ne asigurăm că proporţia este bună, luăm puţin din această pastă cînd este încă lichidă şi o frecăm pe paletă; dacă apreciem că nu are gradul de ductilitate sau de vîscozitate dorit, îi adăugăm ulei sau mastic.

Dat fiind că preparatul conţine ulei sicativ, se formează imediat o peliculă la suprafaţă: iată de ce este bine să nu topim decît cantitatea pe care o putem folosi în cîteva zile, şi să-l păstrăm acoperit cu apă. Se pot combina, de asemenea, masticul şi uleiul în felul următor:

— Patruzeci de grame de ulei de nucă sau de mac, albit la soare
— Cinci grame de praf de acetat de plumb (sare de Saturn).

După o uşoară fierbere în bain-marie, amestecul se varsă în apă curată şi se bate cîtva timp schimbînd apa. Spălarea în apă are ca scop să înlăture partea de acetat de plumb care nu s-a combinat ... În sfîrşit, am putea topi şi masticul în ulei sicativ alb, lăsînd să se depună părţile pămîntoase; apoi lăsăm să se decanteze şi adăugăm puţină ceară.

VERNIUL ENGLEZILOR

Dacă se amestecă, cu verni de mastic şi cu esenţă de terebentină, ulei sicativ conţinînd litargă în suspensie, amestecul se încheagă imediat, avînd cu atît mai multă consistenţă cu cît uleiul a dizolvat mai multă litargă, iar verniul mai multă răşină.

Acest amestec gelatinos se menţine pe paletă, ca şi culorile, fără să se mişte din loc. Caracterul lichid face ca acest verni să fie deosebit de potrivit pentru glasiuri, deoarece se întinde cu pensula cu multă uşurinţă.

Dar, în loc de a folosi ulei sicativ negru, este mult mai bine să întrebuinţăm ulei preparat fără foc; este bine, de asemenea, ca soluţia de mastic să fie foarte concentrată, întrucît avem o proporţie mai mică de ulei volatil în comparaţie cu răşina, evaporarea acestei mici cantităţi de ulei determină o modificare mai mică a caracterului lichid al verniului; putem prin urmare să lucrăm mai mult timp fără ca excesul de vîscozitate să îngreuneze execuţia.

VERNIUL ULEIOS CU COPAL

Cunoscut de foarte multă vreme, folosit, poate, de Fra Bartolomeo, modul de preparare este indicat şi de Theofilus. Răşina „fornis" şi „glassa romana" pare a fi un copal de India. Încă pe timpul lui Mérimée, copalul, în cea mai mare parte, venea tot din India.

Despre folosirea verniului în culoare

Din cele patru verniuri amintite mai sus, Mérimée preferă copalul. Prudhon îl folosea în ultimii săi ani de viaţă; „tabloul său reprezentîndu-l pe Cristos răstignit şi pe care îl posedă muzeul este pictat cu acest verni. Vom putea vedea, în viitor, efectul pe care îl va produce."

El dă culorilor multă transparență și strălucire și cu toate că se usucă destul de încet, pentru a lăsa destul timp pentru execuția cea mai meticuloasă, culoarea se usucă complet și capătă o mare rezistență. Este adevărat că nu se menține pe paletă ca celelalte trei verniuri dar îl putem împiedica să curgă amestecîndu-l cu puțină ceară sau cu alb de balenă (spermanțet). Vom vedea în capitolul următor că trebuie luate cîteva măsuri de prevedere cînd îl folosim în glasiuri. (Mérimée ne sfătuiește ca în caz de respingere, să dăm pe suprafața respectivă cu alcool sau cu verni cu mastic și cu ulei sicativ).

Dealtfel, alegerea acestor verniuri depinde de destinația lor și de obișnuința pe care fiecare pictor și-a format-o de a lucra cu culori mai mult sau mai puțin lichide, mai mult sau mai puțin onctuoase.

Vrem să pictăm, din prima mînă, pe o suprafață extrem de netedă? Pentru ca pictura să poată adera trebuie ca pe această suprafață să fie aplicat un verni extrem de vîscos. Nu-l vom putea aplica decît cu o pensulă din cele mai aspre și va trebui să-l întindem chiar cu ajutorul degetului mare; în schimb, el va înghiți culoarea și o va face atît de onctuoasă încît un nou strat nu va mai șterge niciodată stratul aplicat mai înainte.

Vrem să vernisăm o mare parte a unui tablou? Trebuie atunci ca verniul să se întindă cu ușurință sub pensulă; deci să fie mai lichid, totuși, fără să curgă în afara suprafeței pe care a fost aplicat; în scurt timp, experiența ne ajută să-l cunoaștem pe cel care trebuie ales. Oricare ar fi, întotdeauna îl vom face mai solid amestecîndu-l cu verni de copal.

Nu toți pictorii, nici chiar cei mai îndemînatici, nu lucrează cu ușurință. Unii (ca Leonardo da Vinci, Domenichino sau Rembrandt) sînt siliți să revină de mai multe ori asupra operelor lor. Cei care întîmpină asemenea dificultăți de execuție trebuie să aibă grijă să folosească, în primele lor straturi aplicate, culori foarte sicative, căci cu

cît culorile se usucă mai lent cu atît ele sînt mai susceptibile să se altereze.

Cînd nu se pictează din prima mînă și chiar atunci cînd sîntem obligați să revenim de mai multe ori asupra părților importante, nu trebuie să folosim verni în eboșă, ci foarte puțin cînd ne apropiem de sfîrșitul lucrului: important este ca în final să dăm culorilor întreaga transparență și întreaga strălucire de care sînt susceptibile; mai ales atunci el este necesar pentru a preveni embu-urile. Or pentru uscarea culorilor nu numai la suprafață, ci și în profunzimea straturilor, este avantajos să pictăm pe fonduri în tempera.

... Eu am atras deja atenția asupra faptului că zbîrciturile superficiale nu sînt întotdeauna rezultatul folosirii verniului, și că se produc de fiecare dată cînd straturile interioare ale picturii rămîn moi, în timp ce la suprafața sînt uscate. Dacă aplicăm pe o pînză un strat gros de ulei sicativ, el se va usca foarte rapid la suprafață; dacă pictăm în continuare cu alb de plumb peste acest strat, culoarea se va îmbiba în curînd și se va usca cu atît mai repede cu cît o parte din uleiul pe care îl conține o va părăsi pentru a se uni cu uleiul sicativ din stratul inferior. În această situație, dacă atmosfera este destul de caldă pentru ca culoarea să se dilate, stratul de alb se va fisura.

Pentru a evita acest lucru, trebuie să avem grijă să nu eboșăm decît cu culori care se usucă ușor ...

JACQUES MAROGER (1884—1962)

Fost director tehnic al Laboratorului Muzeului Luvru și Președinte al restauratorilor din Franța.

Elevul își critică maestrul cu ușurință. Epoca noastră nu face excepție de la această regulă, cu atît mai mult cu cît contradicțiile caracterului lui Maroger, care-l duceau de la afirmații peremptorii la negații descurajante, m-au derutat nu o dată în decursul multor

ani de prietenie. Totuşi nu numai că el este acela care m-a îndrumat pe calea cea bună, ci mi-a dat şi exemplul unei tenacităţi care nu l-a părăsit nici atunci cînd a avut de înfruntat unele greutăţi. Datorită ei, viaţa sa apare în final ca o îmbinare a unui entuziasm creator antrenant cu reflecţia care, prin îndoială, te face să reiei totul de la capăt şi să compari.
Această grijă pentru adevăr marchează întreaga sa operă, în legătură cu care uneori i s-a reproşat că a şovăit. Dimpotrivă, în cartea sa **The Secret Formulas and Techniques of the Masters** *— editată în 1948 — nu există şovăială şi trebuie să vedem în ea, prezentate cu o precizie didactică, ceea ce numim în limbaj ştiinţific „ipoteze de lucru". Cît de preţioase şi originale sînt! Fiecare dintre noi le va cîntări şi va medita asupra lor. Prin ele, va descoperi o cale pe care mai înainte o ignora. Atunci, propria sa cercetare o va împinge mai departe pe aceea a precursorului. Cele cîteva pasaje traduse aici mai jos nu trebuie să ne facă să uităm că această carte ar merita să fie citită în întregime*.*
În introducere, Maroger ne prezintă situaţia problemei la începutul cercetărilor sale şi cauzele anumitor erori strecurate în concluziile care se trăgeau pe vremea aceea din examinarea tablourilor.

„Cercetările mele au început în anul 1920. Eram foarte tînăr, cînd am avut norocul să-l întîlnesc pe Louis Anquetin, un artist de viitor şi unul dintre cei mai captivanţi desenatori ai timpului său. Fusese prietenul şi sfătuitorul lui Degas, Lautrec, Renoir şi al multor altora. Aptitudinile şi vastele sale cunoştinţe în domeniul desenului şi anatomiei i-au făcut pe unii să vorbească adeseori de el ca de un Michelangelo francez. Dar el înţelesese că pictorii din vremea sa pierduseră într-un fel sau altul cheia marii picturi şi, încă tînăr fiind, a abandonat cariera de artist, pentru a se consacra studiului tehnicii picturale. A studiat cu perseverenţă opera marilor maeştri, nu pentru a-i imita, ci pentru a încerca să le descopere tehnicile. Idolii lui erau, mai ales,

* În realitate, noi dăm textul original pe care am avut norocul să-l posedăm. Maroger a scris în limba franceză, dar numai versiunea engleză a lui Eleanor Beckham a fost publicată (The Studio Publications, ing. — New York and London).

Rubens şi Tiziano. Întreaga lui viaţă a fost o luptă neîncetată pentru a înţelege în ce constau dedesubturile picturii. Dar, din nefericire, descoperirile lui au fost, de la început, infirmate de faptul că în momentul în care îşi efectua cercetările, picturile muzeelor erau toate acoperite de mai multe straturi de verniuri pe care, ca atîţia alţii (printre aceştia Louis-Gustave-Ricard), le-a luat drept glasiuri.

Anquetin a examinat picturile cu o grijă minuţioasă, încercînd să descopere cum erau preparate panourile, care erau primele trăsături de pensulă şi să le distingă pe cele care erau adăugate ulterior de acelea care formau straturile anterioare. Apoi a încercat să reconstituie succesiunea diferitelor etape de execuţie, deoarece credea că succesul vechilor maeştri era determinat mai curînd de metodă decît de materiale, şi că ei foloseau, pentru pictura în ulei, ulei de in amestecat cu terebentină. Dar acest lucru era fals, ca şi convingerea sa că transparenţa care este un principiu fundamental al vechilor tehnici, era obţinută numai pictînd pe un grizai cu glasiuri transparente. Această eroare avea să apară limpede mai tîrziu.

Astfel, profitînd de experienţele predecesorilor şi colegilor mei, mi-am început, la rîndul meu, cercetările, în 1920, obiectul lor fiind materialul secret, cunoscut de vechii maeştri şi pierdut în decursul timpului. Mi-am dat seama curînd că mijloacele de investigaţie erau foarte limitate. Se puteau examina numeroase picturi, dar ele nu sînt uşor de descifrat. Pentru a nu cădea în greşeala iniţială a lui Anquetin (şi pentru că, la începutul carierei mele, nu aveam acces la comorile muzeelor) mă consacram activităţii de restaurare, încercam să mă apropii de tablouri sau de fragmente de tablouri care scăpaseră retuşurilor.

În acel moment, am abordat în mod serios examenul ştiinţific. Edmond Bayle, director al

Laboratorului de identitate judiciară din Paris, era deosebit de interesat de acest studiu și, curînd, am devenit expertul său vizual. Aceasta mi-a permis să pătrund în labirintul tehnicilor științifice moderne. Razele X și fotografiile sub radiații ultraviolete și infraroșii descopereau cu destulă exactitate starea unei picturi și indicau repictările. Dar ele nu permiteau reconstituirea compoziției chimice. Cu alte cuvinte, aceste metode nu permiteau să descoperi care erau mediumurile care serveau în pictură. Analiza spectrală (întrucît ea pune în evidență numai substanțele minerale) nu putea nici ea să ajute la stabilirea compoziției unui verni sau a unui medium, iar substanțele volatile ale verniurilor se evaporaseră de multă vreme. O altă sursă de confuzie posibilă o constituie faptul că restauratorii, prin mîinile cărora trecuse tabloul, puteau să fi lăsat, cu ocazia devernisării, particule de substanțe străine provenite de la soluțiile folosite în activitatea lor. Aceste particule pot apărea, la analiza spectrală, astfel încît să fie confundate cu însuși materialul tabloului. Vedem, deci, că acest procedeu de investigație poate fi foarte înșelător dacă nu sîntem puși în temă.

O metodă de examinare care a dat rezultate este aceea a fotografierii în lumină razantă. Această metodă, totuși, nu are eficiență reală decît în cazul unei picturi neretușate, deși chiar și în acest caz, unele substanțe străine se pot adăuga materialului original. Este o metodă foarte comodă și care are marele merit de a nu pune în pericol în nici un fel culoarea. Datorită ei, veritabila materie picturală a pînzei (sau a panoului) poate fi văzută limpede. Examenul sub lumină razantă trebuie făcut în felul următor: pictura care urmează să fie studiată se așază în poziție verticală pe un șevalet. Punînd șevaletul sub razele unei lumini puternice care vine dintr-o parte (unghiul de incidență al razelor trebuie notat cu grijă), masele proeminente ale materiei

tabloului apar în relief, împăstările detașîndu-se din umbră cu foarte mare exactitate. Sub această lumină, tabloul poate fi fotografiat de cîte ori va fi necesar, cu ușoare modificări ale unghiului.

Maroger, după cîte știm, nu examina tablouri în lumină monocromatică. Totuși observațiile efectuate în condițiile eclerajului razant l-au dus la următoarele concluzii:

Examinînd astfel operele bine conservate ale diferitelor școli, se poate observa în ce măsură variază materia picturală în funcție de mediumul folosit de artist. Cu toate că examenul nu descoperă întotdeauna diferența între un maestru și școala sa, el este util pentru depistarea falsurilor și a atribuirilor eronate*.

Astfel, în capitolul XI, unul dintre cele mai importante, Maroger ne face să retrăim evoluția materialului:

De la Van Eyck la Bruegel cel Bătrîn, reliefurile care se detașează din pictură sub lumina razantă se găsesc în special în pigmenții cu greutate mică (negrurile, brunurile, verniurile) pe cînd pigmenții grei sînt, din cauza greutății lor (?), înfundați în pînză și lasă scobituri. În mod excepțional, se întîmplă să găsim reliefuri în culorile albe, din cauza densității acestui pigment. Alburile dense formau straturi fine, dar aveau o mare putere de acoperire și multă strălucire. Ele au păstrat foarte rar striațiile trăsăturii de pensulă. Cînd examinăm pictura pînzelor lui Rubens, găsim în ea o textură diferită, o textură întrucîtva spongioasă sau spumoasă, semănînd cu o spumă groasă, și care lasă să se vadă urma onctuoasă a trăsăturilor de pensulă, în alburi la fel ca și la ceilalți pigmenți. Antoine Van Dyck (1599—1641) ne dezvăluie alte caracteristici, pe

* Toată lumea cunoaște astăzi diferite aplicații ale acestor metode pe care doamna Madeleine Hours le-a făcut foarte cunoscute.

care va fi interesant să le comparăm cu cele ale maestrului său. Și, cînd ajungem la Jean-Honoré Fragonard (1732—1806), în timpul căruia secretul marilor mediumuri din Nord se pierduse, se mai produce o schimbare în aspectul materialului. Cu ea, trăsăturile de pensulă nu se mai văd decît în îngroșări pe bază de alb. Nici unul dintre ceilalți pigmenți nu ne mai arată urma pensulei în suficientă măsură ca să rețină lumina. Striațiile caracteristice pensulei lui Rubens nu se pot vedea în nici una din părțile transparente ale tabloului. În plus, mediumul folosit nu mai avea aceeași stabilitate. De pildă, în „Lectura", multe detalii sînt desenate doar cu coada pensulei, gravate, ca să spunem așa, în glasiu. Dar ele nu au rămas stabile și fixe în poziția în care au fost plasate,căci materialul s-a întins imediat iar trăsătura, acolo unde nu s-a estompat complet, a pierdut din precizie.

Imprimarea urmei de pensulă în toate părțile materialului constituie una din principalele particularități ale lui Rubens și școlii sale. În îngroșările cele mai accentuate, striurile produse de perii fini ai pensulei au lăsat o amprentă exactă, deși ușoară; înseși contururile trăsăturii de pensulă sînt marcate, iar trecerile peste marginile urmei de pensulă nu prezintă nici o întrerupere perceptibilă. O trăsătură grea, încărcată, dispare automat, pierzîndu-se cu o suplețe extremă în materialul din jur. Această caracteristică rezultă limpede din studiul celor două capete de bărbați de la Muzeul de Artă Metropolitan din New York. Nările, ochii, sprîncenele sînt formate din mari reliefuri atenuate, în care se poate observa cea mai ușoară dîră a pensulei.

Toți pigmenții, fie că sînt în îngroșări, fie în glasiuri, sînt dintr-un material semi-translucid și prezintă aspectul unei spume bogate. Tonul general al picturilor sugerează ambra, dar culorile cele mai banale capătă sub ochii noștri o calitate prețioasă, aproape sidefie. Glasiurile, chiar cele mai lichide, au rămas acolo unde au fost aplicate, fără să se scurgă.

Capitolul XIV se intitulează „Pierderea mediumului".

Culoarea ca atare, a ajuns la apogeu cu Rubens, așa cum mai înainte cu un secol, cea mai înaltă dezvoltare în reprezentarea formei se poate spune că a fost atinsă de Michelangelo. Spre finele secolului al XVII-lea, după ce ultimii supraviețuitori ai atelierelor din Țările de Jos, dispăruseră, în tehnică s-a produs o ruptură fără tranziție care a însemnat declinul imediat al școlilor Nordului. Decăderea care a urmat era inevitabilă și constituie o adevărată dramă faptul că această decădere nu se datorează decît pierderii unei tehnici secrete, adică unei cauze eminamente materială. E ciudată tăcerea totală în legătură cu această ruptură: nu există nici o mențiune în nici o scrisoare și în nici un tratat...

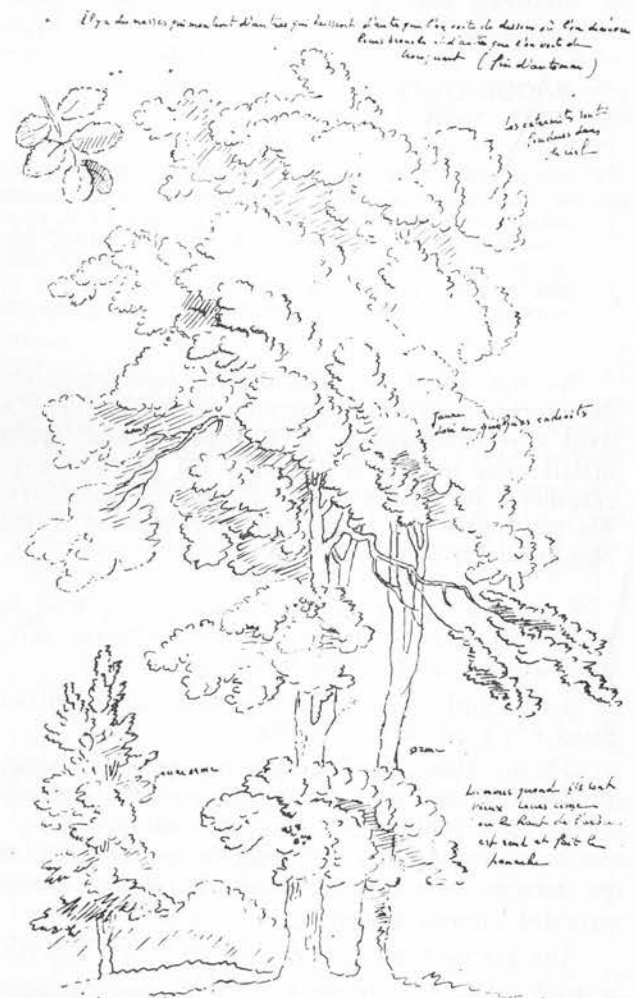
În toate picturile școlilor din Nord, începînd din 1410 pînă la sfîrșitul secolului al XVII-lea, am întîlnit folosirea unui medium care avea calitățile pe care le-am studiat. Apoi acest medium a dispărut dintr-odată. În Italia, printr-o întîmplare stranie, el a persistat în forma sa mată, mult mai mult timp, pînă în primii ani ai secolului al XIX-lea.

Maroger amintește în continuare istoria diverselor mediumuri dintre care crede că ar fi recunoscut șase variante.

Cît despre mediumul lui Rubens, originar și el, de la Antonello da Messina și de la italieni, secretul era atît de bine păstrat de elevii săi, încît s-a pierdut complet la moartea lui Iacob Jordaens (1593—1678), ultimul supraviețuitor al atelierului său. Rubens însuși fusese generos și dăduse formulele direct elevilor săi, dar aceștia, temîndu-se probabil de limitele propriului lor talent, căutaseră să-și asigure superioritatea refuzînd să destăinuie cuiva formulele ...,"



Răsărit de soare. Septembrie.
Planurile îndepărtate sînt redate prin linii din ce în ce mai fine.



Figurile din pp. 416 şi 417 sînt desene vechi, reproduse de Maroger dar, din păcate, anonime. Ele dovedesc cu cîtă minuţiozitate era studiată natura la faţa locului, cu mult înainte de impresionism. Indicaţiile de culoare scrise de mînă, timpul şi anotimpul asigură exactitatea lucrului care va continua în atelier.

Cum înţeleg eu pictura

RAOUL DUFY
(1877—1953)

Raoul Dufy, ca şi după el mulţi moderni, a fost pasionat de studiul posibilităţilor de expresie pe care le poseda tehnica vechilor maeştri. De aici a rezultat o îndelungă colaborare cu Jacques Maroger, la care am avut fericirea să participăm. Acest articol din 27 decembrie 1935 din revista „Beaux-Arts" ne dezvăluie ideile lui în momentul în care, cu ajutorul unei emulsii, avea să picteze „Zîna Electricitate".

Se ştie că M. P. Angoulvent, care răspunde de rubrica artistică a postului de radio Paris, a avut excelenta idee de a întreba pe mai mulţi artişti cum înţeleg ei pictura. Am publicat deja răspunsul lui André Lhote la această întrebare. Sîntem foarte fericiţi să putem reproduce astăzi răspunsul lui Raoul Dufy.

„Cred că nu aş putea răspunde mai bine la această întrebare, decît spunîndu-vă care este, pentru mine, capodopera picturii.

Este tabloul lui Tiziano „Venus ascultînd muzică", aflat la muzeul Prado.

Frumuseţea culorilor, strălucitoare ca smalţul, nobleţea şi uşurinţa desenului, sînt în perfectă armonie cu frumuseţea poetică a subiectului.

Numai o materie picturală frumoasă poate fi pe măsura unei idei frumoase. Echilibrul acesta produce emoţia artistică.

Înainte de toate, pictura este o artă a ochilor, a simţurilor. Ea are ca bază cele mai frumoase culori, cele mai frumoase linii care se pot imagina, frumoase prin ele însele şi înfrumuseţate prin apropierea şi prin armoniile lor. Este prin urmare o artă foarte materială: în penel şi pe paletă trebuie pictorul să caute mai întîi perfecţiunea.

Şi este şi o artă de creaţie spontană, de improvizaţie, aş zice, în care artistul nu este decît un intermediar între inspiraţia care vrea să se exprime şi materia care are viaţa ei proprie: el este interpretul, traducătorul uneia şi al alteia.

Artistul nu se poate atinge de inspiraţia sa; ar silui-o şi ar trăda-o; trebuie să o redea aşa cum este. Or, materia nu este numai un intermediar între inspiraţie şi exprimarea ei; ea este înzestrată cu propria-i frumuseţe, cea care ne încîntă la stofele de mătase, lacurile din Orient, emailuri şi porţelanuri.

Admirabilele expoziţii de pictură veche italiană sau flamandă din această vară sau din această toamnă au tulburat într-o anumită măsură, ceea ce era, de cîţiva ani încoace, atmosfera caracteristică Parisului. Nu erau oare ele de natură să dezorienteze această mulţime prezentă la vernisajele Saloanelor de pictură contemporană şi ale independenţilor, mulţime care nu are timp să frecventeze muzeele, educată exclusiv prin pictura contemporană şi acum azvîrlită pe neaşteptate în plină pictură veche? Or, eu simţea această mulţime vibrînd de emoţie, de bucurie; era uimită de felul în care era întîmpinată, chemată cu atît elan, cu atîta prietenie de această multitudine de capodopere, cu care se simţea totuşi în largul ei. Şi mă întrebam cum poate ea să împace gustul pentru pictura de astăzi cu cel pentru pictura de altădată. Pentru noi, iniţiaţii, pentru mine care sînt atent din pasiune faţă de ceea ce numim problemele picturii, ceea ce mă uluia, era să constat cît de simplu se punea problema la vechii maeştri. Pentru că operele lor demonstrează că nu există dramă între inspiraţie şi realizare.

Problemele noastre nu provin, oare, din ruptura care se produce în acest echilibru al materiei şi spiritului şi nu cumva ar trebui — în loc să căutăm soluţii estetice — să ne îndreptăm atenţia spre cele ale meşteşugului?

De la romantism încoace parcă ne-am desfătat de pe urma acestui conflict al inspiraţiei şi rea-

lizării, conflict care a atins punctul critic cu Cézanne, omul pentru care o întreagă generaţie, şi eu însumi, am nutrit o admiraţie atît de mare. S-ar putea să vă pară că mă contrazic, deoarece la începutul acestei discuţii v-am dat ca exemplu de ideal în pictură o operă aflată la antipodul geniului lui Cézanne şi care pare a fi o negaţie a acestuia. Trebuie să mă explic asupra acestui punct.

Priviţi tablourile pictate în ulei de la Van Eyck încoace; timpul nu a avut asupra lor o acţiune destructivă şi starea lor de conservare ne permite să analizăm metodele şi materia lor; culori simple, transparente, luminoase, folosite fără complicaţii armonice, desen clar care descrie lucrurile cu vioiciune şi cu precizie.

Artistul găsea, pentru a picta în ulei, o materie suplă şi supusă, cu care nu avea de ce să umble cu subterfugii, nu întîlnea obstacole în faţa pensulei, se putea exprima direct, fără ocolişuri. Micile tablouri din această epocă fericită scot în evidenţă această uşurinţă de exprimare şi această expresivitate naturală la fel ca şi marile opere.

Dar începînd cu secolul al XVIII-lea, academismul inventează tehnica picturii în ulei: aceasta devine manieristă, dificilă; are reguli pe care crede că le deţine de la vechii maeştri, care trebuie învăţate şi aplicate. Şi totuşi cînd punem o copie, chiar făcută de Delacroix, alături de originalul lui Rubens (se poate vedea exemplul la muzeul din Bruxelles), ne dăm seama de diferenţă.

Apoi impresioniştii vor să picteze luminos, ei scot din palete pigmenţii de pămînt şi negrul; totuşi, putem vedea la vechii maeştri cît sînt de frumoşi aceste culori! Seurat nici nu mai amestecă culorile; nuanţele le redă prin amestec optic cu ajutorul tuşelor punctate. Fovîştii pictează cu culori pure, contrastîndu-le şi apelează la deformări ale desenului ca să realizeze cromatismul lor arbitrar. Cubiştii inventează al-

gebra picturii; unii amestecă în culoare nisip, sticlă, hîrtie.

Toate acestea provin din carenţa materiei, cauză a acestor dereglări, mai mult decît din căutarea unei noi frumuseţi. Dispariţia materiei este cea care a schimbat stilul picturii. Zadarnic susţine pictorul modern că descinde din tradiţia luptei împotriva academismului; nu-i mai credem nici pe unii, nici pe alţii. Şi totuşi, modernii sînt cei care au dreptate să fie împotriva academismului, dar ei nu pot aduce dovada materială a înrudirii lor cu vechii maeştri. Slaba calitate a materiei îi obligă să facă din pictură o artă de sugestie şi nu o artă sensibilă, să găsească această formă expresivă în mijloace extrapicturale şi să caute soluţii ţinînd de înţelegerea unor probleme aparţinînd domeniului tehnicii.

Şi astfel divorţul între public şi artă se accentuează deoarece, pentru a înţelege arta modernă, sînt necesare efortul inteligenţei, iniţierea, reflecţia.

Acum nu mai avem o comunicare directă, spontană cu simţurile; arta nu mai înfăţişează tuturor privirilor elementele de frumuseţe cuprinse în lucruri; ea îşi trădează funcţia.

Totuşi, această dramă nu s-a consumat fără un cîştig pentru noi. Astăzi înregistrăm două atitudini: de o parte, aşa-numiţii „Pompieri“ se inspiră din maeştrii clasici, fără să înţeleagă că nu mai au mijloacele materiale pentru a-i egala; de cealaltă parte, sînt Revoluţionarii, care simt cu durere regresul materiei picturale şi caută soluţii în afara picturii.

Să ne închipuim că s-ar putea redescoperi secretele pierdute ale picturii în ulei a vechilor maeştri, culorile lor strălucitoare, ductile, transparente, permanente. Să ţinem seamă, pe de altă parte, de contribuţia sensibilităţii timpurilor noaste, de discuţiile critice acumulate de un secol încoace, de noile exigenţe ale simţului nostru decorativ. Cîte lucruri am vedea! Arta şi-ar redobîndi audienţa la marele public, ar regăsi acea capacitate de comunicare directă care ar

cufunda-o din nou în emoția sufletului mulțimii, fără să piardă contactul cu elita. Opera picturală și-ar regăsi locul în mijlocul miilor de lucruri prețioase prin materia lor cu care artele decorative știu să se înconjoare și în mijlocul cărora tabloul nu ar mai fi un obiect trist și posomorît. Și fără îndoială că atunci ar putea să ia naștere stilul timpurilor noastre, acest stil a cărui nevoie o simțim, ale cărui elemente le întrezărim.

Marii artiști de la sfîrșitul secolului al XIX-lea au trasat o cale glorioasă și ar fi nedrept să o contestăm, operele lor le egalează pe ale maeștrilor din marile epoci; dar nu sîntem oare îndreptățiți să ne temem că, mai tîrziu, confruntarea acestor opere cu cele ale marilor clasici nu ar mai putea să le fie atît de favorabilă pe cît ar fi corect, din vina unei materii care adesea a trădat bogăția și complexitatea efortului lor?"

APRECIERI INEDITE ALE UNOR CONTEMPORANI ASUPRA TEHNICII TABLOULUI

În introducerea la această lucrare, am arătat cît de mult ne-au ajutat unii oameni cu o experiență mai bogată decît a noastră.

Pentru a încheia acest studiu, am cerut unor personalități să-l îmbunătățească atît prin eventuale corecturi, cît și prin completări provenind din propriile lor reflecții. Mulțumim celor care au binevoit să accepte, sacrificînd în acest scop un timp prețios. Publicăm răspunsurile lor în întregime, chiar dacă va trebui să cerem cititorului să treacă peste unele elogii prea generoase. Știm că el va profita cu atît mai mult de pe urma acestor reflecții de mare interes, cu cît ele se situează într-un climat de tendințe artistice dintre cele mai diverse.

Despre meșteșug

ROGER CHAPELAIN-MIDY
Profesor la Școala de Arte Frumoase din Paris

„Printre paradoxurile foarte frecvente în epoca noastră unul dintre cele mai ciudate în aparență este prejudecata care mai stăruie împotriva a ceea ce s-a convenit să numim « meșteșug », adică cunoștințele tehnice, în domeniul artei. Întradevăr a afirma astăzi despre un pictor că *are*

meşteşug pare să subînţeleagă ceva oarecum peiorativ, cu un sens restrictiv implicit.

Într-o epocă prin esenţă tehnicistă în care totul urmăreşte perfecţionarea şi eficienţa, cînd în sport, victoria depinde de o fracţiune de secundă, un astfel de paradox este oare atît de absurd pe cît pare? Şi da şi nu, dar poate că nu este inutil să aşezăm meşteşugul la locul ce i se cuvine.

Considerat odinioară ca exprimînd condiţia indispensabilă a oricărei opere, este evident că termenul, în urma revoluţiilor din pictura acestui secol, a căpătat astăzi, în general, o rezonanţă suspectă, parcă de constatare a unei maniere semnificînd « în cel mai rău caz ». În realitate, la început faptul s-a petrecut fără unele motive, care însă, în incoerenţa ideilor actuale, au pierdut din semnificaţie.

Cînd impresioniştii reacţionau împotriva picturii academiste a timpului lor, aceasta nu mai era, de fapt, decît meşteşug sau, mai exact, aparenţă de meşteşug. Devenită inertă, în planul plasticii, ca şi în cel al sensibilităţii, înţepenită în reţete depăşite, copleşită de subiect, şi mai rău chiar, de anecdotă care-i servea ca justificare, pictura pierduse orice conţinut uman, orice calitate vizuală, sau contact cu lecţia vie a marilor înaintaşi.

Astfel era motivat acest gen de prejudecată care se mai persistă şi astăzi în ceea ce priveşte meşteşugul, luat izolat ca un scop în sine, şi care îşi găseşte justificare dacă acesta nu este decît refugiul pictorilor care nu au nimic de spus, dar care fac foarte bine ceea ce fac în limitele îndemînării lor şi aceasta în toate aspectele artei contemporane, oricare ar fi ele.

Această rezistenţă faţă de un meşteşug care şi-a pierdut orice putere expresivă constituie, poate, cea mai dificilă dintre problemele pe care arta secolului al XX-lea a avut-o şi o mai are încă de înfruntat: să respingă un ansamblu de şabloane fără invenţie plastică şi fără încărcătură interioară şi să găsească alt meşteşug care, sub

forme de fiecare dată în mod necesar personale, corespunde unor sensibilităţi noi. Toate curentele din pictură care s-au succedat pînă în zilele noastre au avut aceleaşi preocupări: identitate între lucrul cu materia şi impulsul gîndirii şi al percepţiei, îngemănare dificilă între mişcarea mîinii şi cea a inspiraţiei.

Repusă structural în discuţie, crearea acestui obiect neobişnuit la urma urmelor care este un tablou a dus la descoperirea unui număr infinit de posibilităţi, din care rezultă extrema diversitate a artei actuale. Dar iată că, în aceste timpuri de răsturnări şi negaţii, este ameninţată cu moartea tocmai pictura, adică acest mijloc de exprimare prodigios şi de o atît de uimitoare simplitate — puţin praf colorat şi cîteva fire de păr de animal, la capătul unei beţişor, aproape acelaşi lucru ca pe vremea marilor bizoni din Lascaux — şi care constituie un fel de miracol prin care a fost şi continuă să fie creat un număr incomensurabil de imagini ale lumii şi ale omului, cu o fantastică diversitate de intenţii, de tălmăciri, de combinaţii de forme şi culori, de sensibilităţi opuse.

Şi aceasta, în numele cui? În numele unui talmeş-balmeş de idei care se vor revoluţionare şi care, de fapt, n-ar putea fi altceva decît obscura reacţie a unei neputinţe inconştiente.

Astfel, acestui meşteşug care nu ar merita nici atîtea onoruri nici atîtea ofense, se cade astăzi să-i redăm locul ce i se cuvine, acela al unui mijloc de comunicare viu, personal, inventat sau reinventat, aplicare a unei tehnici, în acelaşi timp dobîndită sau transmisă, constînd din ştiinţă şi conştiinţă, în tălmăcirea lumii secrete pe care fiecare artist o poartă în sine. A-i acorda un loc preponderent duce la ceea ce ştim; a nu-l aprecia sau a-l dispreţui duce la ceea ce vedem astăzi.

Orice exprimare artistică cere mijloace adecvate care nu ar putea constitui un scop în sine, dar care rămîn puntea indispensabilă între idee, senzaţie, percepţie şi operă. Slujnică este mîna, dar şi altceva mai mult decît atît, în domeniul

misterios al artei: instrument al inteligenței și al sensibilității încît sînt necesari ani pentru a o *învăța* să servească și nu să se servească.

Există constante de toate genurile, adevăruri veșnice în domeniul variat al plasticii, în afara cărora nu există operă valabilă și pornind de la care « orice și contrariul a orice » poate fi tradus. Este meritul lui Marc Havel de a fi inventariat aceste adevăruri constante, de a le fi tratat sub toate aspectele cu competența unei vieți trăite pentru a le verifica, a le studia cauzele profunde, eficacitatea.

Lucrarea pe care o publică astăzi este deci o sinteză amplă, temeinică. Lectura ei care cere uneori atenție și efort din partea celui care nu are aptitudini științifice, este totuși întotdeauna pasionantă pentru cine este interesat de alchimia secretă a oricărei opere demne de acest nume, de acel gen de magie care leagă concretul de abstract, vizibilul de invizibil. Un studiu atît de complet nu va întîrzia să fie un izvor de descoperiri prețioase pentru instinctivi și poeți, la fel ca și pentru cei cu înclinații spre matematici.

Ea nu ar putea, desigur, să confere talent sau geniu, dar ar putea contribui la ele și dezvălui anumite aspecte, ar putea rezolva anumite taine ale lumii misterioase care se ascunde înapoia acordului muzical a două tonuri, a armoniei fascinante a unor combinații geometrice sau chiar, și mai simplu, în spatele unei foarte emoționante imagini a unui arbore sau a unui trandafir."

Materie și expresie artistică

JEAN RUDEL

Profesor-asistent la Sorbona

« Acest lung studiu exact și foarte gîndit pe care ni-l prezintă Marc Havel ne oferă un avantaj destul de rar. Într-adevăr, puțini chimiști s-au

preocupat de problema fabricării culorilor, după ce efectuaseră o dublă cercetare, îndreptată în același timp asupra nevoilor actuale ale pictorilor și asupra secretelor trecutului.

Fără îndoială, cînd Marc Havel a început această tentativă, acum aproape cincisprezece ani*, situația nu era chiar ca cea de acum. Rășinile de sinteză, vinilice și acrilice, erau mînuite cu teamă; tînăra pictură americană nu găsise încă audiența de care a beneficiat ulterior pe lîngă tinerii pictori și accentul nu era încă pus pe o artă *minimală* în care calitatea de puritate, de simplitate a tonurilor răsturna cu totul ordinea tentativelor figurative și nonfigurative de pînă atunci. Astăzi, pentru unii, Marc Havel ar putea să pară în slujba „vechilor" școli. Totuși acest lucru este absolut fals.

Inițiativa autorului, chimist de profesie, este actuală și răspunde la trei preocupări:

Într-adevăr, acum mai bine de o jumătate de secol, a existat obsesia redescoperirii unei culori „de muzeu", a unei materii *solide*, conformă rețetelor secrete ale vechilor maeștri, pe măsură ce apăreau dificultățile unei culori „pentru imprimatură" cu ulei crud. După disciplina dură a cubismului, așa cum o considerau artiști ca Gris sau Lhote, se ajunge la exigențele unei materii picturale mai solide, la o anumită nevoie de a rafina din punct de vedere optic cu ajutorul ei. Dar, spre deosebire de ceea ce se întîmplase în cursul secolului al XIX-lea pe timpul „stilurilor istorice", nu s-a mai urmărit folosirea *sucurilor colorate* cu efecte de *sfumato* pentru a se obține valori naturaliste. Trebuiau redescoperite culoarea și lumina.

Pentru a răspunde cererii și totodată din dragoste pentru „materia" frumoasă s-a hotărît deci Marc Havel să studieze atît reușitele trecutului cît și metodele chimiei contemporane. Profitînd de meșteșugul restauratorilor de tablouri, prin

* Lucrarea încheiată, a fost publicată în anul 1974, ediția a 2-a, adăugită, fiind tipărită în 1979 (N. tr.)

experiențe prudente și mai ales consultînd și textele tehnice vechi, autorul a vrut să revină la virtuțile inițiale ale tehnicilor în ulei bazate pe transluciditatea liantului, pe fenomenele de densitate relativă a acestuia, asigurînd menținerea unei anumite străluciri. În paralel, inventarea unor noi pigmenți, datorați produșilor de sinteză, a completat acest avînt al tehnicii. Astfel au luat naștere mediumurile: *flamand* pentru cei care folosesc mai ales transparența, *venețian* pentru cei care preferă o materie mai senzuală, colorată dar mai puțin luminoasă, datorită introducerii cerii.

Aceasta nu numai ca să se lucreze ca odinioară. Dezvoltarea pe care o cunoștea în paralel pictura abstractă ducea la o răsturnare totală a ierarhiilor plastice tradiționale, punînd net în valoare problema calității materiei, propria ei bogăție de expresie și, printr-o curioasă revenire a lucrurilor, importanța vechilor materiale deja experimentate. Dintr-odată, mediumurile lui Marc Havel răspundeau unor exigențe picturale devenite comune „fraților în aparență dușmani". Dar să menționăm în treacăt că această grijă pentru o materie pe deplin adaptată la expresia căutată constituie *faptul pictural* individualizat căruia Marc Havel încerca să-i răspundă cît mai bine. Este motivul pentru care, studiind cu răbdare anumite nevoi tipice ale pictorilor, el a vrut să descopere lecțiile istoriei privitoare la caracterele specifice tehnicilor de ulei și la practicile asocierilor, juxtapunerilor, transparențelor reciproce.

Meditația asupra originilor, însoțită de reflecția asupra mijloacelor pe care i le punea la dispoziție chimia modernă, avea să-i permită să obțină efectul minunat al acestor rășini vinilice care, fiind foarte rezistente, îl puneau întrucîtva în legătură cu unele emulsii de care se folosiseră pictorii de odinioară. Guașele „Flashe" asigurau astfel grunduri solide, uscîndu-se bine, suportînd culori pe bază fluidă; dar ele permiteau, totodată, un procedeu de pictură murală de mare efect decorativ, aplicabil atît pe perete cît și pe pînză.

Dealtfel, pînza tratată cu o substanță asemănătoare putea fi îndoită și chiar mototolită, fără să crape.

Creațiile chimistului nu ar putea, cu toate acestea, să ne facă să uităm gîndirea fizicianului, mereu grijuliu să se plaseze la nivelul problemelor pictorului. De aici provine acest ansamblu de observații atît de prețioase, veritabilă însumare de răspunsuri la toate felurile de întrebări care se pun. Și nu există nici o îndoială că, citindu-le, artiștii vor avea sentimentul de a fi părtași la o conversație activă și folositoare. Havel nu legifereaza, el discută și te îndeamnă să tragi concluzii. Poate că, pe alocuri, antrenat de viziunea naturală, pare, din punctul nostru de vedere, să insiste prea mult asupra unui spațiu optic care nu este întru totul acela al pictorului, chiar figurativ. Dar este adevărat că structura noastră vizuală dobîndită ne condiționează în mare măsură reflexele, chiar atunci cînd *inventăm* un spațiu abstract. Dealtfel, grație unui joc subtil de rapeluri elementare și tradiționale, îmbogățite cu corecturile aduse de optica modernă, Marc Havel ne lărgește cîmpul de observație.

„Micul manual" al lui Marc Havel, cum spun unii, este într-adevăr mult mai mult decît un manual pentru folosirea corectă a culorii, pentru că, circulația între cunoașterea și observarea problemelor picturii, asigurată incontinuu, face din această lucrare un bun prețios datorită permanentelor sale sugestii. »

Tehnica spre o artă colectivă

MICHEL ALBERT VANEL
Profesor la Școala de Arte Decorative din Paris

«Pictorul este o ființă polivalentă. El urmărește cu interes și cunoaște tot ce produce vremea sa.

Din epoca actuală există trei lucruri pe care nu le poate ignora:

— dezvoltarea tehnologiei;
— faptul sociologic că Arta nu mai este proprietatea unei „elite";
— importanța crescîndă a studiului obiectiv asupra Armoniei.

Posibilitățile tehnologice ale epocii noastre sînt considerabile în toate domeniile, și în special în domeniul artistic: profesioniștii picturii sînt *uluiți* cînd li se prezintă, de exemplu, culori obținute prin polarizare, culori de o puritate neimitabilă. În plus, există o dimensiune de poezie și de mister incontestabil în aceste fenomene de polarizare.

Tot astfel, utilizarea unor materiale cum sînt cristalele U.V. și materiile fluorescente, filtrele colorate, oferă surprize aproape incredibile. Astfel sînt uimitoarele imagini mișcătoare inventate la Pittsburgh, procedeul de animație al lui Charnay cu ajutorul filtrelor cian și roșu.

De ce totuși pictura se consideră ca fiind o aplicare de culori în ulei pe o pînză întinsă pe șasiu, în timp ce există atîtea modalități de a o practica?

Tabloul este incomod și poate obosi. În plus, restaurarea ne arată că ar fi iluzoriu să ne așteptăm la o conservare veșnică.

Dimpotrivă, lumina ne permite să reproducem instantaneu orice imagine, să o modificăm după voie, să o realizăm la dimensiunea și intensitatea pe care o dorim. În plus, o putem face să dispară la fel de repede cum a apărut.

Este oare cazul să spunem că pictura pe bază de pigmenți a murit?

Sincer să fiu, nu cred. Dar trebuie să ne punem de acord asupra termenilor. Într-adevăr, dacă lucrăm cu lumini colorate, aplicarea acestor radiații diverse pe suprafețe colorate în prealabil va fi de un efect mai bogat decît pe alb. În plus, nu putem colora întotdeauna prin proiecție, iar pictura murală va avea oricînd de jucat un rol. Dar ajungînd la acest stadiu, de ce să nu iasă

pictura din cadrul ei aurit, de ce să nu o vedem pe ziduri, pe fațade? De ce să nu creăm orașe în întregime colorate? Aceasta ar constitui o fantastică ruptură cu tradiția orașelor noastre de un gri și de o uniformitate dezolante.

Aici intervine rolul social al artei. Spuneam că ea n-ar trebui să mai constituie privilegiul unei elite; acest principiu pare evident astăzi, dar cîți îl practică într-adevăr?

Pentru aceasta, ar trebui să știm să fim modești și rezervați, căci cea mai bună creație va fi cea mai puțin ostentativă. Acest lucru înseamnă să ne punem în slujba publicului și nu să punem publicul în slujba noastră. Astfel, trebuie renunțat la „mesajul" demiurgului, la „capodoperă". Privită din acest unghi, ce mai înseamnă creația unui mare pictor? Este oricum o personalitate de frunte și care impune celorlalți o formulă estetică. În timp ce ceea ce contează, este să stimulăm posibilitățile de creație ale fiecărui individ. *Marea operă*, dimpotrivă, îndeamnă la admirație, la conformism și, prin aceasta, la non-creativitate.

Societatea nu se va afla în plină înflorire decît atunci cînd fiecare dintre membrii ei va putea să se exprime pe deplin.

Personalități mai discrete, ca de exemplu Filacier, au putut depune, în sensul celor spuse de mine, o activitate mult mai utilă; pentru el, actul de a picta se încadrează în viața sa de zi cu zi. Tabloul la uzină este o aberație; zidurile, mașinile sînt cele care trebuie pictate.

Dacă îl realizăm pentru altcineva trebuie știut ce anume îi va aduce acestuia creația noastră și pentru asta trebuie să cunoaștem motivațiile profunde, de natură sociologică și psihologică.

A apărut o nouă știință, privind analiza structurală a tablourilor. Aici contribuția pictorilor, cum este André Lhote, a fost considerabilă.

La rîndul său, pictorul Pfeiffer a pus și el bazele unei cercetări și mai amănunțite asupra Armoniei, pornind de la noțiunile fundamentale ale vocabularului plastic, adică de la solfegiul

culorii. Acest subiect îl dezvoltă cu succes și Marc Havel. Importanța lucrării sale constă în aceea că este un instrument indispensabil pentru pictorul contemporan.

Ni se va obiecta că aceste studii prea raționale riscă să distrugă „creativitatea". Iată un argument pe care îl auzim foarte adesea, dar care este lipsit de orice fundament. El reflectă pur și simplu din partea celui care îl pronunță o teamă în fața necunoscutului. Istoria artei arată, dimpotrivă, că artiștii cei mai „creativi" erau în același timp cei mai pasionați de aceste probleme și cei mai metodici: Leonardo da Vinci, Piero della Francesca, Poussin, Delacroix, Degas, Seurat, Gauguin, Braque, Matisse, Kandinsky, Klee etc.

Van Gogh însuși, acest inspirat tipic, se arată, în scrisorile adreste fratelui său, Théo, deosebit de interesat de asocierea culorilor ».

TENDINȚE ACTUALE ALE TEHNICII

După unii, pictura în ulei ar fi moartă sau, cel puțin, condamnată la moarte în scurt timp. După exemplul Americii, Europa se îndreaptă din ce în ce mai mult, este un fapt constatat, spre produsele sintetice. În mod incontestabil, acestea convin nu numai unor modalități contemporane de expresie, ci și celor foarte clasice. Ele nu sînt totuși potrivite la orice. Iată de ce considerăm că tehnica picturii în ulei își va păstra adepții, atîta timp cît chimia nu-i va fi găsit înlocuitori care să aibă resursele foarte specfice ale acesteia, dar nu și defectele ei.*

Moda diferitelor materiale depinde cu siguranță de tehnică, dar, mai ales, de tendințele estetice ale momentului. Este deci dificil să prevedem viitorul: care vor fi tendințele celor care vor folosi aceste materiale?

---

* De pe acum, se întrevăd posibilități, chiar dacă aplicațiile care interesează industria sînt încă greu realizabile de către pictor.

Citām, printre cele mai spectaculoase, unele culori care rămîn fluide pe timp nedefinit, deci susceptibile de a fi supuse unui modeleu prelungit și care se pot întări în cîteva secunde sub o anumită iradiere atomică. Materia devine extraordinar de solidă, dar evident că va fi mai ușor să luăm măsuri de securitate în cazul unei linii de fabricare a caroseriilor de autoturisme, decît pentru o pictură de șevalet.

Dimpotrivă, ar putea fi interesant de văzut spre ce se îndreaptă, în prezent, preferințele.

Ar trebui chestionat un mare număr de artiști pentru a obține un „sondaj" valabil. Ar fi mai simplu ca fabricanții să spună ce anume li se cere cel mai mult, dar întrucît fiecare dintre ei vinde mai ales produsele pentru care are cea mai bună reputație, informațiile unuia le-ar contrazice pe ale altuia.

Metoda cea mai sigură era de a-i chestiona pe comercianții care vînd cu amănuntul, care au toate mărcile în magazin și sînt în legătură directă cu artiștii. Se știe, dealtfel, că I.C.O.M. acordă o mare importanță acestei colaborări cu furnizorii, căci ea îi permite să se documenteze asupra artiștilor contemporani.

Fără să ducem ancheta atît de departe, am făcut apel la amabilitatea a două case pariziene cunoscute pe plan mondial. Una are o clientelă printre pictorii cei mai celebri, de orientare tradiționalistă, cealaltă ar fi axată pe „avangardă". Se știe că această discriminare nu este absolută, dar sigur că toate tendințele converg spre ele două. Astfel, informațiile pe care le-am primit și pentru care le mulțumim călduros, oferă cititorului un răspuns care ar modifica destul de puțin o statistică mult mai lungă.

Informații date de A. Gattegno

O clientelă tradiționalistă

Patru cincimi dintre pictorii tradiționaliști folosesc culoarea în ulei. Printre ei, unii ebosează cu emulsie.

Cealaltă cincime dintre pictorii tradiționaliști s-a orientat spre noile culori, dar o treime dintre ei, negăsind la ele ușurința obișnuită de modeleu sau calitățile optice dorite, a revenit la ulei.

Cu toate acestea, există motive să credem că, în consecință, cei nemulțumiți vor întreprinde alte investigații și vor deveni, la rîndul lor, beneficiarii noilor descoperiri. În mediul tinerilor, numai două zecimi lucrează în ulei. Ceilalți lucrează cu produse vinilice, acrilice și, în căutarea noilor efecte, folosesc culorile în butelie etc.

În sfîrșit, trebuie notată o tendință, din ce în ce mai puternică; subjectilelor preparate cu ulei le sînt preferate cele semi-absorbante, preparate cu emulsii, de tipul pînzei „Flashe" de exemplu.

Informații date de Edouard Adam

Vom vedea că, deși există unele deosebiri de clientelă, Edouard Adam ajunge la concluzii foarte apropiate de statisticile lui A. Gattegno. El a binevoit să redacteze acest studiu foarte documentat, și a pus accentul, la solicitarea noastră, dînd exemple precise, pe tehnicile noi care unora le par revoluționare, iar altora insuficient de verificate în timp.

Departe de a împărtăși acest scepticism, noi ținem ca el să fie discutat aici. Chiar dacă, astăzi, ele pot părea că depășesc cadrul subiectului nostru, și anume „Tabloul", existența noilor tendințe trebuie semnalată pentru a completa această lucrare, deoarece unele dintre aceste tehnici, cu perfecționările necesare, pregătesc poate, viitorul. Or, Edouard Adam se interesează de această activitate cu pasiune și îi urmărește evoluția într-o colaborare strînsă cu cei care o practică.

Materialele picturale de astăzi

Este interesant să studiem evoluția vînzărilor de materiale pentru „arte plastice" în ultimii zece ani.

Să luăm suportul: pînza de in.

Poziţia ei rămîne încă foarte puternică pe piaţa europeană; spun europeană, deoarece în Statele Unite ale Americii, bumbacul, din motive economice (recolta din Louisiana printre altele) deţinea şi deţine şi în prezent preponderenţa pe piaţă. Ţesăturile sintetice încep şi aici să se vîndă. După unele zvonuri, procentajul de vînzări ar depăşi cu puţin 8%. Vînzarea a crescut după ce lăţimea suportului a ajuns la circa 2 metri.

Vînzarea suportului de bumbac este practic nulă în Franţa, ţesătura de acest tip deocamdată nedînd mare satisfacţie; pe de altă parte, preţul este prea ridicat.

Unii artişti, cum ar fi Poli şi Dufo, folosesc „pînză cerată" ca suport. Ei pictează cu ajutorul pistolului cu cerneluri de tipografie ai căror solvenţi, cetone sau hidrocarburi, asigură un bun acroşaj. În unele locuri, ei lasă să apară desenul original al pînzei cerate. Totuşi, aceste cerneluri sînt destul de toxice şi necesită purtarea unei măşti filtrante. Restaurarea eventuală a tablourilor poate să ridice unele dificultăţi.

Pentru a reveni la pînza de in, este de remarcat că grunduirea tradiţională (clei de piele, ceruză etc.) face loc din ce în ce mai mult preparaţiei acrilice sau vinilice.

Pentru noi, această preparaţie pe pînză de in reprezintă peste 60% din vînzări.

Albeaţa ei stabilă, aspectul mat şi proprietăţile sale universale îi asigură succesul.

Cît despre culori, este evident că evoluţia lor merge în paralel cu aceea a suporturilor, cel puţin în ceea ce priveşte pictura numită „de şevalet".

Vînzarea produselor vinilice sau acrilice, în diferite cutii sau tuburi, o depăşeşte în prezent pe aceea a culorii în ulei care-şi păstrează, cu toate acestea, adepţii ei. Din 1970 încoace, vînzarea de produse acrilice în cutii o depăşeşte pe cea a produselor în tuburi. Explicaţia constă în faptul că artiştii pictează din ce în ce mai mult în aplat şi pe mari suprafeţe; în plus, uscarea

rapidă a acestor produse constituie un argument deosebit de pozitiv.

Mediumurile pentru pictura în ulei se vînd de asemenea de preferinţă lichide şi artiştii pretind acestor materiale să grăbească mai mult uscarea culorii de ulei. Există cu toate acestea o limită fie şi din punctul de vedere al siguranţei peliculei de culoare ...

Dacă pensulele şi periile au suferit, practic, puţine modificări sau chiar deloc, artiştii folosesc, dimpotrivă, din ce în ce mai mult, pensulele de tipul celor folosite în tip construcţii. Montarea lor în cauciuc vulcanizat sau în răşini epoxide, în care firele de păr sînt prinse definitiv, îi încîntă mult. *Mănuşile de pictură* şi rulourile de catifea de mohair sînt de asemenea folosite.

Părul sintetic, pînă acum, era puţin apreciat. El nu reţinea lichidul. Acesta era principalul reproş care i se adresa. În prezent, tehnica reuşeşte să-i dea, la extremitate, aspectul unei flori de mătase; aşa că peste cinci ani, vînzarea sa, pînă acum destul de discretă, se va dezvolta din două motive: practic nu se uzează şi, pe de altă parte, preţul părului natural creşte în mod simţitor de la un an la altul.

Credem că vînzarea sa va creşte în paralel cu cea a ţesăturii sintetice şi din aceleaşi motive.

În afara picturii „de şevalet", mulţi artişti fac decoraţiuni murale. „Frescele" acestea sînt pictate cu culori sintetice; în acest domeniu, există multe noutăţi.

Pe fond de ipsos preparat „gliceroftalic", Guy de Rougemont a realizat pentru restaurantul băncii Rotschild o decoraţie murală în email „glicero" de două ori 30 m × 2,80 m (decorator Michel Boyer).

Culorile cu poliuretan, mono sau bi-component, sînt de asemenea folosite cu succes.

Calitatea „marină", în special, asigură stabilitatea şi ţinuta pe suporturi cum ar fi placajul, ipsosul, betonul.

Cu poliuretan mono-component, Gustave Singier a realizat, în anul 1968, la Şcoala de Arte

Decorative din Aubusson o decorațiune de 60 m.p., pe mortar. Hernandez, în anul 1969, a decorat cu același produs holul exterior și turnul bazinului piscinei municipale din Vitry.

În poliuretan cu doi componenți, Jean Dubuffet a realizat, printre alte, „peretele albastru" — 7 m × × 3,50 m — pe suport de poliester. Gérard Singer, cu același produs, a realizat o decorațiune de 200 m.p. pe beton colorat la IUT din Saint-Denis (arhitect Balladur). De asemenea, la Orășelul școlar din Châtre, s-a realizat o altă decorațiune de 850 m.p. (arhitecți Barges, Sue, Bassompierre).

Culorile fine, acrilice, vinilice și în ulei sînt întrebuințate și la decorațiunile murale interioare.

Pentru Facultatea de medicină din Paris, Robert Wogensky a realizat în anul 1967, la Spitalul Universitar din Saint-Antoine, o decorațiune de 27 m. pe fond de ipsos: eboșă în culoare vinilică, reluată în ulei.

În anul 1971, la Spitalul Universitar Necker, pe ciment cu apret acrilic, a realizat o decorațiune de 27 m × 3 m, iar la Pontarlier, în marele hol al Liceului mixt, o decorațiune de 300 m.p. pe ipsos cu apret vinilic.

Metacrilatele de metil în foi (Altuglas, Plexiglas, Perspex) sînt și ele folosite ca suport. Rezistența lor la șoc, precum și faptul că nu se îngălbenesc, fac să fie tot mai apreciate. Dacă sînt suficient de groase, se evită folosirea unui șasiu. Vopseaua folosită, sau mai degrabă ar trebui să-i spunem „vehicolul" este același produs lichid și polimerizant, datorită unui accelerator și unui catalizator potrivite.

Colorarea masei acestui metacrilat lichid este determinată de cernelurile acrilice.

Unii artiști, ca de pildă Maudeville, realizează panouri decorative după acest procedeu.

Astfel, totul evoluează. Și acesta nu este decît începutul. 70% dintre materialele și produsele care vor fi folosite în anul 1990 ne sînt în prezent (în 1974, n. tr.) necunoscute.

INDICE DE NUME PROPRII

INDICE AL PRINCIPALILOR TERMENI TEHNICI

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1 VAN OSTADE (1610—1685):
Atelierul pictorului
Muzeul Luvru
Foto Giraudon

2 Fotografie în lumină directă a spatelui unui tablou pictat pe panou de lemn.
Carii au săpat numeroase galerii, dintre care unele ajung la stratul de preparație.
Pentru a nu-l afecta, munca de consolidare va trebui efectuată cu multă prudență.
Laboratorul de cercetări al Muzeelor Franței.

3 Țesătură cu motive în formă de V *(„à chevrons")*. Adeseori folosită la marile tablouri din vremea lui Veronese, această țesătură în zig-zag echilibrează variațiile de suprafață provocate de schimbările de umiditate.
Muzeul Tessé
Mans (Franța)

4-5 *Prepararea pînzelor pentru pictură*
Industria modernă ştie să păstreze metodele artizanale seculare, dacă rezultatele justifică acest lucru, aşa cum vedem la Uzina de Culori Lefranc-Bourgeois din Mans.
Este acelaşi ustensil numit „sabie" sau „cuțit", menționat la pagina 5 a manuscrisului lui De Mayerne (fascsimilul alăturat) şi care se foloseşte şi astăzi la încleiere şi albire, fără a se încărca pînza.

6 Şcoala franceză, începutul secolului al XIX-lea.
Fotografie în lumină directă a unui detaliu.
Tip de accident cauzat de glisarea picturii pe un fond prea gras.
Laboratorul de cercetări al Muzeelor Franței.

7 SUAN: *Malurile rîului Sarthe*
Muzeul Tessé, Mans.
Detaliu prezentînd:
a. Cracluri în diagonală provocate de folosirea șasiurilor cu pene „*(à clé)*"
b. Refulări datorate excesului de clei pe o pînză prea subțire.
Dacă nu intervenim la timp, marginile craclurilor se vor ridica din ce în ce mai mult, formînd adîncituri; se vor produce desprinderi în solzi ale stratului de pictură.

8-9 MARTEN VAN HEEMSKERK (1498—1574): *Sfîntul Luca pictînd imaginea Fecioarei*
Vedere de ansamblu a tabloului de la Muzeul din Rennes. Foto Giraudon.
În detaliul reprodus (9) se poate vedea, în centrul paletei, pasta gelatinoasă transparentă constituind „mediumul" pe care artistul îl introducea în culori în cursul lucrului. (vezi pag. 78).
Foto Muzeul din Rennes.

10 FRANS POST (1612—1680): *Peisaj din Brazilia*
Frans Post oferă un excelent exemplu de schimbare a tehnicii determinată de dezrădăcinarea unui pictor. Cînd se află în Brazilia sau în Senegal, pictura lui îi evocă pe pictorii noștri moderni ca să nu spunem chiar pe Rousseau Vameșul.
La întoarcerea în Olanda, el pictează ca un olandez din secolul al XVII-lea (a se vedea pag. 66)

11 TINTORETTO (1518—1594). *Fragment de eboșă* (aprox. 20 × 60 cm)
Veneția. Scuola di San Rocco
Foto D Anderson, Roma
Acest prețios document a fost descoperit în anul 1905, la Scuola di San Rocco din Veneția, cu ocazia scoaterii unor lambriuri roase de carii. Protejat contra luminii cu un oblon mobil, el este amplasat în prezent pe banca sălii „dell'Albergo" (Sala Răstignirii).
Deși nu dispunem de dovezi scrise, este sigur că Tintoretto eboșase deja ansamblul decorației interioare cînd rama, aplicată ulterior, a mascat acest fragment. Porțiunea acoperită a rămas, deci, în starea inițială; cînd Tintoretto a definitivat lucrarea la fața locului, el nu a mai reluat în ulei decît partea vizibilă.
Doar folosirea unei tehnici pe bază de apă poate explica faptul că albul nu s-a îngălbenit, cu toate că a stat cîteva secole la întuneric. Această eboșă lasă impresia că ar fi fost pictată ieri, iar luminozitatea ei contrastează cu puternica întunecare a picturilor din restul sălii.

12 RUBENS: *Portretul Suzannei Fourment*
Unul dintre cele mai bune exemple ale minunatei tehnici a lui Rubens și, fără îndoială, al posibilităților oferite de materialul pe care îl folosea.
Muzeul Luvru. Foto „Arts graphiques de la Cité".

13 Copie a tabloului precedent, realizată de Delacroix (vezi pag. 79).
„Un pictor exersat poate copia un maestru contemporan, dar nu pe Rubens și nici pe Tiziano", scrie Mérimée.
Or, aici, „pictorul exersat" se numește Delacroix. Cum va face și Renoir, de multe ori, el va medita în fața lui Rubens, dar trebuie să recunoaștem că Mérimée a avut dreptate... și că Delacroix ar fi trebuit să redescopere și materialul.
Colecție particulară. Foto Archives photographiques.

14 Îndepărtarea parțială (subțierea) a unui verni, operație în curs de executare.
Această fotografie, luată în lumină razantă, ne prezintă maniera de lucru a unui pictor italian de la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Ea arată, datorită zonelor-martor conservate în mod provizoriu, în ce grad închiderea verniului a făcut ilizibil tabloul.
Prin „ferestre" sau prin explorări locale, mai mult sau mai puțin profunde, restauratorul determină mijloacele și limitele intervenției sale. Astfel, el va ameliora „epiderma" picturii, fără să o dezacordeze sau să o distrugă.
Laboratorul de Cercetări al Muzeelor Franței.

15 Școala romantică franceză. Detaliu în lumină razantă prezentînd un tip de deteriorare care nu afectează decît unele părți ale tabloului, mai ales umbrele.
Acest accident nu este totuși, cum s-a spus adesea, imputabil numai bitumului, ci și sicativității mediocre a culorilor grase.
De remarcat că deteriorările nu mai apar acolo unde există pigment alb.
Laboratorul de Cercetări al Muzeelor Franței.

16 Epoca *Empire*. O caracteristică a picturii ei o constituie craclurile mari, care se propagă prin orice fel de culoare, fiind datorate unei preparații prea groase.
Nu există însă unanimitate de păreri asupra cauzei craclurilor în formă de melc (spirală), din care dăm un excelent exemplu: defect al țesăturii, impurități în clei, șoc sau presiune?
Foto Muzeul Tessé din Mans.

17 DUVIVIER: *Uciderea Cameliei*
Pictura, încă proaspătă, s-a încrețit sub efectul unei retracții a pînzei, aceasta fiind de la început întinsă în mod necorespunzător.

Țesătura s-a contractat datorită acțiunii umidității pe o încleiere prea groasă. Astfel de accidente se produc și atunci cînd, după execuție, se aplică clei pe spatele unui tablou pentru a-l întinde din nou.
Muzeul Tessé din Mans.

18 Școala impresionistă; detaliu în lumină directă.
Mărire (de trei ori) care ne dezvăluie tehnica artistului; se observă structura materialului care apare cleios și totodată slab.

19 Școala impresionistă; detaliu în lumină razantă.
Mărire (de patru ori) a altui tablou realizat de același artist. Se pot vedea clar trei reluări succesive în paste. Fisurile lungi și rectilinii provin dintr-un exces de împăstare.

20 Școală franceză, a doua jumătate a secolului al XIX-lea: detaliu în lumină directă.
Diferența de execuție este foarte vizibilă. În plus, mărirea numai de două ori este suficientă pentru a pune în evidență aceste cracluri de uscare ale unei picturi „subțiri" aplicată pe o preparație prea absorbantă.
Macrofotografii ale Laboratorului de cercetări al Muzeelor Franței.

21 Facsimilul paginilor 14 și 15 din manuscrisul lui De Mayerne.
Text care dovedește că restaurarea tablourilor se practică de foarte multă vreme, cu metode pe cît de empirice pe atît de dăunătoare.
Am admite oare astăzi, de exemplu, să folosim „apa tare, obișnuită"...?

22 RUBENS. Schiță pentru compoziția *„Coborîrea de pe cruce"*
După cum am căutat să arătăm, Rubens a determinat încă din schiță ritmul compoziției, forța, natura și echilibrul culorilor.
Muzeul din Lille. Archives photographiques.

23 RUBENS: *Coborîrea de pe cruce*
Alături de schiță, muzeul din Lille prezintă tabloul finit. Executarea a reluat ideea schiței, precizînd-o, completînd-o cu detalii care sînt adesea artificii pentru a obține tranziția colorată. Aceasta este orchestrația care, la fel ca în cazul de față, este adeseori încredințată asistenților.
Acestei lucrări în care predomină o tehnică lipsită aproape de viață autentică, mulți amatori îi preferă schița, expresie directă a emoției pictorului.
Muzeul din Lille. Foto Giraudon.

24 JEAN-CHARLES NOCRET (1647–1719): *Portretul celor doi Nocret* (detaliu)
Muzeul Versailles.
Multe tablouri care ne înfățișează pictori le reproduc paletele.
Printre cele foarte cunoscute, amintim tablourile „Las Meninas" la Muzeul Prado, iar la National Gallery, autoportretul lui Murillo sau pe „Sfîntul Luca" din școala lui Quentin Metsys.

25 A. ROSLIN: *Autoportret* (pe la 1790).
Malmö (Suedia). Muzeul de Artă.
Foto Giraudon
În secolele al XVI-lea și al XVII-lea, adică în vremurile în care se suprapunea pe umed iar tonurile se formau direct pe subiectil, paleta era mică; acest lucru ne frapează văzînd dimensiunile mari ale tabloului lui Velàzquez de la Madrid.
În secolul al XVIII-lea, evoluția— sau pierderea — tehnicii duce la căutarea prealabilă a tonurilor pe paletă. Aceasta se mărește foarte mult.

26 COROT (1796–1875) și paleta sa.
Clișeu Mormel. Archives photographiques.
Renumitele peisaje din Italia ale precursorului impresionismului au fost pictate în jurul anului 1825.
Iată ce trebuia să pună capăt legendei conform căreia nașterea picturii în natură era legată de inventarea tuburilor de cositor.

27 Paleta lui Delacroix (1798–1863). Muzeul Artelor Decorative. Archives photographiques.
Aceasta este paleta așa-numită în formă de „inimă de vițel".
Dispunerea culorilor nu pare să aibă ca scop execuția ci prezentarea acestor progresii colorate pe care le studia Delacroix. Trebuie să observăm, împreună cu Pierre Paulet, că pe toate paletele vechi nu există urmă de godetă.

28 Facsimil al paginii 153 din *Manuscrisul* doctorului Turquet de Mayerne.
Exemplu de colaborare strînsă a autorului cu pictorul Van Dyck. Folosirea unei execuții pe bază de apă de către acesta din urmă.

29 DAVID RYCKAERT (1612–1661): *Interior de atelier*
Este unul dintre „interioarele de atelier" cele mai bogate în detalii pitorești și instructive. În raport cu pînza, panoul rămîne frecvent folosit. Compoziția se făcea prin juxtapunere de motive. Peisajul de fond, după toate aparențele, fiind executat după crochiuri sau amintiri, lumina va fi cea a atelierului.
Muzeul Luvru. Foto Giraudon

30 *Atributele pictorului*, lucrare atribuită lui Gysbrechts (prima jumătate a secolului al XVII-lea, dată greu de precizat; credem că este vorba de pictorul din Leyda, dar există alți doi, dintre care unul a lucrat la Hamburg).
Și aici întîlnim paleta mică, legarea cu șireturi a pînzei cel puțin parțială, și un element absolut „indispensabil": tutunul...
Palatul Artelor Frumoase din Valenciennes.
Foto Giraudon.

31 Miniaturist activ la Gand.
Atelier al unui pictor, în *Retorica* lui Cicero, copiată și ilustrată de Mercatel pentru Rafael.
Biblioteca Universității din Gand. Foto Biblioteca Națională Paris.
Ne aflăm în epoca picturii în culori de apă; firește, nu există paletă, ci farfurioare care amintesc de bolurile lui Cennino Cennini și de lucrul în tonuri limitate.

32 MOLENAER: *Atelierul maestrului*
Există doi Molenaer: J. M. (1605—1668) și J. K. (1630—1676).
Ca și la alte „interioare de atelier" (Ryckaert, Berckheyde etc.) din această epocă, pînza nu era fixată în cuie pe șasiu. Pentru a fi pictată, ea era doar legată cu șireturi pe un șasiu mai mare, ceea ce permitea să se echilibreze tensiunile. Se presupune că fixarea definitivă, în cuie, nu se opera decît după uscare, în momentul înrămării.
Muzeul din Berlin. Foto Giraudon.

33 COCHEREAU (1793—1817): *Interiorul atelierului lui David*
Construcția șasiurilor nu pare schimbată de pe vremea lui Ryckaert... În schimb, pînzele apar prinse în cuie pe șasiu înainte de-a fi pictate, chiar și cea așezată în fața ferestrei. Înregistrăm apariția pînzelor preparate de fabricanți, a căror ștampilă se regăsește astăzi pe spatele numeroaselor lucrări ale elevilor lui David.
Muzeul Luvru. Archives photographiques.

34 *Pictorul în atelierul său*, după Jan de Straet, zis Stradamus.
Școala flamandă.
Bruges 1523 — Florența 1605.
Gravură de Jean Galle.
Foto Biblioteca Națională Paris.
Oricît am privi toate aceste reproduceri ale unor ateliere, ar fi greșit să afirmăm că pictorul freacă sau că trebuie să frece el însuși culorile. Această operație se face separat; odinioară o făceau ajutoarele, iar în zilele noastre, mașinile. Niciodată maestrul însuși.

35 FRANCOIS BOUCHER (1703—1770): *Pictorul în atelierul său*
Gravură de Marie-Madeleine Igonet. Mai 1752.
Foto Biblioteca Națională Paris.
Godeta nu se mai află pe paletă, dar micul ulcior atîrnat de șevalet ne amintește de textul care-l descrie pe Rubens înmuind din cînd în cînd pensula în esență.

36 LOUIS LÉOPOLD BOILLY (La Bassée 1761 — Paris 1845): *Artist în atelierul său*
Muzeul din Moscova. Foto Agraci
Începuturile șasiului cu pene *(„à clé")*.

37 LUCA GIORDANO (Neapole 1632-id. 1705): *Sfîntul Luca pictînd imaginea Fecioarei*
Muzeul din Brest.
Manieră italiană; a se compara cu lucrarea flamandului Marten Van Heenskerk, prezentată anterior (nr. 8). Aici îngerii nu se dau în lături de la frecarea culorilor.

38 THÉOPHILE FRAGONARD (Paris 1806 — Neuilly-sur-Seine 1876): *Autoportret*
Muzeul Carnavalet.
Ne aflăm în secolul al XIX-lea. Remarcăm godeta (dublă) pe paletă. Iată și îmbrăcămintea bizară a artistului, care pînă la Anquetin și Maroger va reflecta atracția exercitată de „exotismul" epocii.

39 RAOUL DUFY (1877—1953): *Atelierul*
Muzeul Național de Artă Modernă
Dufy spunea pe vremea cînd lucra la „Zîna Electricitate": „Vreau ca pînza mea să semene cu o acuarelă uriașă".
Datorită transparenței obținute grație lui Maroger, linia desenului rămîne vizibilă cu tot decalajul tușei colorate.

40 *Pictorii vechi și moderni*. Litografie de Cosnier.
Foto Biblioteca Națională Paris.
Acest antagonism este și astăzi de actualitate. Nici tehnica nu-l poate evita. Există adepți ai albului de zinc, ai albastrului de Prusia, ai preparațiilor grase și ai moletei pentru frecarea culorilor. Există, de asemenea, adepți ai produselor de sinteză, dintre care unele sînt deja încercate, altele la începutul unor experiențe cu rezultate îndoielnice.
Nu vom hotărî în această privință, ci poate doar vom aminti vechiul dicton: *„In medio stat virtus"*.

SUMAR